

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA CAROLINE FERREIRA COSTA

ESTABILIDADE E INSTABILIDADE NO FINNEGANS WAKE DE JAMES JOYCE

CURITIBA  
2014

ANA CAROLINE FERREIRA COSTA

ESTABILIDADE E INSTABILIDADE NO FINNEGANS WAKE DE JAMES JOYCE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA  
2014



Dr. Caetano Waldrigues Galindo

Dr.<sup>a</sup> Dirce Waltrick do Amarante

Dr. Fabio Akcelrud Duraõ

Ana Caroline Ferreira Costa



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

## PARECER

Defesa de dissertação da mestranda ANA CAROLINE FERREIRA COSTA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados CAETANO WALDRIGUES GALINDO, DIRCE WALTRICK DO AMARANTE e FABIO AKCEL RUD DURÃO arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

"ESTABILIDADE E INSTABILIDADE NO FINNEGANS WAKE DE JAMES JOYCE"

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		aprovado
DIRCE WALTRICK DO AMARANTE		aprovado
FABIO AKCEL RUD DURÃO		aprovado

Curitiba, 02 de junho de 2014



Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves  
Coordenador

Esta dissertação é dedicada aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que me ajudaram na formatação do meu pré-projeto para que eu pudesse ingressar no curso de pós-graduação. Por ordem: Sílvia Monteiro, Márcio Mattana e Carolina Becker.

Ao meu orientador, Caetano Galindo, por muitos motivos. Por aceitar orientar alguém que não vem das letras. Por ser compreensivo com meu tempo lento de organização das ideias. Por sempre me orientar naquilo que sempre mais me interessou, nas ideias, e deixar de lado as exigências mais superficiais do academicismo. Por ter me apresentado Joyce. Por ter me apresentado um Joyce além da fama de difícil de se ler, além do intelectualismo puro, muito mais interessado pela experiência humana. Por ter me apresentado o *Finnegans Wake*. Por ter me apresentando um *Wake* divertido, fascinante, apaixonante.

À minha mãe e ao meu marido por não desistirem de me apoiar, mesmo quando me tornei muito exigente de carinho e atenção. Por acreditarem mais em mim do que eu.

À minha mãe, também, por ter me ensinado a gostar de ler, e ao meu pai por ter me ensinado a gostar de línguas.

Ao meu pai, também, por ter me ensinado a sonhar alto.

The Keys to. Given!

James Joyce

## RESUMO

O propósito deste trabalho é refletir sobre o aspecto radical da construção instável do romance *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce (1882-1941). O projeto literário é conhecido por ter sido construído para ser, e se manter, estranho ao nosso entendimento. Procuramos demonstrar, no entanto, que tanto sua linguagem quanto a organização de seus signos não se limitam a criar uma obscuridade inapreensível. Uma vez que tal recurso seria bastante claro e, como tal, compreendido, é preciso que sua construção nos atordoe ao demonstrar, também, uma estabilidade. Assim, não nos deixar entender o que ela fixa e o que deixa livre é sua maneira de ser verdadeiramente instável. Essa ideia é verificada através de uma revisão crítica de abordagens da obra bastante divergentes entre si. Elas nos permitem perceber que os autores que apresentam a incerteza como característica fundamental wakeana não podem evitar abarcar as teorias opostas em seu discurso, e vice-versa. Defendemos que essa possibilidade de intercruzamento de diferentes aproximações do livro é reflexo não apenas de sua arquitetura como também de uma discussão que ele pretende promover: a da formação da percepção.

Palavras-chave: compreensão; incerteza; percepção.



## ABSTRACT

The purpose of this paper is to think over the radical aspect of the unstable construction of the novel *Finnegans Wake* (1939) by James Joyce (1882-1941). The literary project is known by have been made to be, and keep being, strange to our understanding. However, we try to demonstrate that its language and its signs organization are not limited to create an inapprehensible obscurity. Since this tool would be very clear and, as such, comprehended, its crafting needs to be able to stun us by also demonstrating certain stability. There by, not to let us understand what it sets and what it keeps free is its way to be really unstable. This idea is verified through a critical review of very divergent studies of the work. They allow us to notice that the authors who present the uncertainty as a wakean fundamental aspect can't help embrace the opposite theories in their speech, and vice versa. We defend that this possibility of crossing the book different approaches is a reflection of its architecture as well as of a discussion that it intends to promote: the perception shaping.

Key-words: comprehension; uncertainty; perception.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
1.1	SOBRE O FINNEGANS WAKE.....	21
<b>2</b>	<b>NAT LANGUAGE .....</b>	<b>34</b>
2.1	DEFINIÇÕES DOS LIMITES NAS DIVERSAS APROXIMAÇÕES.....	34
2.2	BUSCA DOS LIMITES DA EXPERIÊNCIA DA LEITURA .....	50
2.3	A PERDA DOS LIMITES NA EXPERIÊNCIA DA LEITURA.....	68
<b>3</b>	<b>THE WHOLE OF THE WALL .....</b>	<b>86</b>
3.1	RECONHECIMENTO .....	86
3.2	LOST PALADAYS.....	92
3.3	O MITO E A CULPA UNIVERSAL.....	98
3.4	O MITO E O AUTOCONHECIMENTO ATRAVÉS DE NOSSAS CONTRADIÇÕES.....	104
3.5	MITO E FORMA .....	115
3.5.1	A função feminina .....	117
3.5.2	A estabilidade e a desestabilização dos símbolos.....	123
3.6	IT OUGHT TO BE ALWAYS REMEMBERED WITH WHAT HAS GONE BEFORE.....	129
3.7	TODO E BURACO .....	142
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>159</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>164</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>167</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Afirmar qualquer aspecto do *Finnegans Wake* (1939) é sempre conflituoso. O último trabalho de James Joyce (1882-1941) permite muitas definições paradoxais e é sempre necessário explicar excessivamente de que ponto de vista se toma um adjetivo para ele. A começar pela definição de gênero da obra, pois muitos são os que a negam como romance. Isso porque ela contradiz as noções clássicas de personagem, trama, estrutura e até mesmo de língua. É comum ser dito, mesmo pelos seus maiores estudiosos, que ela é ilegível. De fato, até hoje poucos são os que levaram a cabo uma leitura completa desta criação, um caso raro para uma obra cujo escritor é reconhecido por tantos como um dos maiores.

Sabemos que tal baixa popularidade se deve ao grande número de obstáculos novos que ela oferece. O mesmo motivo é o que gera a afirmação de que sua leitura é impossível, já que a experiência que ela proporciona é diferente da que se conhece como a de ler um livro.

O caso é de todo exclusivo. E a ausência de parâmetros na história da literatura para o que Joyce realizou neste trabalho nos força a buscar nele mesmo os padrões que nos guiarão por sua leitura. O que, numa intensidade inversamente oposta, não acontece sem que coloquemos a obra numa relação com uma quantidade indefinida de formas de comunicação do mundo. Ela é tecida de inúmeras referências da tradição literária ocidental e de línguas, personagens e culturas de todo o mundo que se apresentarão na medida do repertório do leitor.

Esse é, talvez, o grande feito da organização formal wakeana, uma das suas maneiras de ser dual. Por um lado, ela nos impele a ser passivos diante de sua estrutura original, aceitando que os modos que conhecemos não servem à sua leitura. Contudo, nos força também a trazer continuamente todo o acúmulo do nosso saber para a obra, um jogo no qual quanto mais o leitor provê, mais lhe é devolvido.

Até certo ponto, o mesmo pode ser dito de outras grandes obras, de forma que podemos sempre carregar a consciência de que se pode aprofundar contínua e indefinidamente a interpretação de um objeto estético. Porém, acreditamos que a

ambiguidade wakeana é tamanha que perspectivas radicalmente diversas são autorizadas.

Ainda, poderíamos pensar nas características wakeanas como próprias da modernidade. Como explica Umberto Eco, há nas obras da atualidade uma decisão mais explícita e fundamental de ambiguidade que, já de partida, pretende uma infinita combinação de possibilidades (ECO, 2001, p. 65). O teórico as denomina de *obras abertas*. Não à toa, o *Finnegans Wake* é uma das maiores inspirações para o surgimento deste conceito, bem como de outro no qual ele se desdobra: o da *obra em movimento*. Esta convida o leitor a acabá-la, a intervir numa medida muito ampla, a resolver seus caminhos. Cede-se ao receptor um grande poder de formulação que gera relações imprevistas, mas que têm sua fonte ainda nos desejos do autor. “Pois ele havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento” (ECO, 2001, p. 62).

E é na estrutura apresentada que busca se concentrar o crítico, pense ele nos “desejos do autor”, como coloca Eco, ou no livro como projeto acabado e já independente do seu criador. Tenta-se, na medida do possível, abandonar a exclusividade de suas percepções e compreender a organização própria da obra, os limites que ela impõe a seu receptor e no que ela exige sua ingerência.

Porém, mesmo em paralelo com outros trabalhos literários *em movimento* conforme conceituado por Eco, o *Finnegans Wake* ainda mantém excessivamente obscura, estranha ao nosso reconhecimento, parte de sua lógica formal. Ou, ao menos, é esta a suposição deste trabalho.

Também poder-se-ia dizer que isto se deve ao livro intencionar algo diverso do raciocínio lógico. A obra foi constituída para ser um sonho, ou talvez um conjunto de sonhos. Suas instabilidades linguísticas e seu amontoamento de referências pretendem reconstituir a natureza onírica.<sup>1</sup> A ordem que ela deseja respeitar, portanto, é a do inconsciente, mantendo-se distante das necessidades de causa e efeito que têm a

---

<sup>1</sup> Como define Joyce, um “nocturnal state, lunar. That is what I want to convey: what goes on in a dream, during a dream. Not what is left over afterward, in the memory. Afterward, nothing is left” [Um estado noturno, lunar. Isto é o que eu quero transmitir: o que acontece num sonho, durante um sonho. Não o que resta depois, na memória. Depois, nada resta] (JOYCE apud BISHOP, 1986, p. 8). Todas as traduções feitas no decorrer deste trabalho são minhas, exceto as de trechos do próprio *Finnegans Wake*.

consciência. O sono produz um mundo livre, onde as informações se recombinaem sem descanso, não permitindo que sua realidade se estabeleça em uma forma.

O que torna o *Wake* complexo, no entanto, é o modo como ele lida com o que Eco chamou de suas “chaves”: aquilo que o autor introduz, segundo o teórico, “justamente por desejar que a obra seja lida num sentido determinado” (ECO, 2001, p. 48). Não se trata apenas de uma defesa geral sobre trabalhos abertos, o teórico fala aqui justamente do último livro de Joyce e de sua relação tensionada entre os caminhos imprevisíveis e aqueles pelos quais o projeto artístico nos guia. O que provavelmente destaca o *Finnegans Wake* entre as obras em movimento é o grau em que ele atordoa seus analistas com esta dualidade. O quanto ele controla seus efeitos e o quanto se abre para as mediações do leitor é fruto de muitas divergências.

E é exatamente neste ponto que pretendemos tocar neste trabalho: o *Finnegans Wake* tem uma intensa capacidade de fazer os críticos chegarem a conclusões antagônicas sobre sua estrutura. O que, parece-nos, integra o projeto da obra. O quanto disso é verificável é o que tentamos resolver sempre que nos aproximamos dela.

Todavia, é bastante sabido que esse pensamento de uma construção formal dual era buscado por Joyce. O escritor afirmava ter se inspirado na teoria da *coincidência dos opostos* do filósofo e teólogo italiano Giordano Bruno (1548-1600), expressa no livro *Causa, Princípio e Unidade* (1584). Nesta, a multiplicidade de possibilidades reside na dualidade, na coexistência de contrários. Tudo possui um oposto e só podemos perceber um lado quando o outro também se faz conhecido. A pluralidade inteira que possa haver no universo obedece a esta lei. O que nos mostra, na verdade, que oposições são apenas dois lados, ou diferentes graus, de um mesmo princípio. E, por este motivo, só o conhecemos quando entendemos em que variações ele existe. Ele é o conjunto de suas oposições e o compreendemos na relação entre elas: “the contraries are related to one and the same substratum, just as they are apprehended by the same sense”<sup>2</sup> (BRUNO, 2004, p. 100). Num resumo grosseiro desta ideia, unidade e dualidade, bem como dualidade e pluralidade, e por sua vez unidade e pluralidade, se tornam o mesmo.

---

<sup>2</sup> “os contrários estão relacionados a um mesmo substrato, assim como são apreendidos pelo mesmo sentido”.

A força da convicção de Bruno em ideias heterodoxas conforme os padrões científicos e até teológicos da época o levou inclusive a ser queimado pela Inquisição Romana. O filósofo desejava mostrar que Deus está em tudo, até mesmo no diabo e nas ações convencionadas como pecaminosas. Por consequência, tudo está em Deus. Ele é esta unidade da existência que se apresenta para nós em sua pluralidade composta por opostos. “Every production, of whatever kind, is an alteration, while the substance always remains the same, since there is only one substance, as there is but one divine, immortal being”<sup>3</sup> (BRUNO, 2004, p. 90). Por isto, cada parte dela contém seu todo. Não bastasse esta defesa, o italiano foi o primeiro a postular a infinidade do universo, o que por consequência indica que cada objeto ou elemento encerra o infinito em si: “if you wish to speak of part of the infinite, you are obliged to call that infinite as well; if it is infinite, it coincides in one and the same being with the whole: therefore, the universe is one, infinite, indivisible”<sup>4</sup> (BRUNO, 2004, p. 88).

Se a oposição é, em geral, reconhecida pelos críticos como um recurso para diferentes aspectos da estrutura do *Wake*, muitas são as defesas da total ausência de unidade nele, o que leva os críticos a relativizarem tal inspiração por parte de Joyce.<sup>5</sup> A dúvida não diz respeito à coerência do projeto artístico da obra, e sim a uma concepção de que, se não existem diferenças e tudo é o mesmo, há certa essência ou fundamento da existência, o que refletiria um entendimento de verdade absoluta.

Em 1929, ainda antes da publicação da versão final do *Finnegans Wake*, Joyce organizou uma compilação de doze críticas do trabalho. Elas serviam a esclarecer certas motivações da obra e, além de terem sido supervisionadas por ele, talvez tenham influências diretas do discurso do autor. A primeira delas é o artigo *Dante... Bruno. Vico.. Joyce* de Samuel Beckett (1906-1989) que descreve a obra como absolutamente ausente do absoluto (BECKETT, 1974, p. 22). Isto porque em vez de generalizar determinações, universalizar conceitos, ela trata única e exclusivamente do

---

<sup>3</sup> “Toda produção, de qualquer tipo, é uma alteração, enquanto a substância sempre permanece a mesma, já que existe apenas uma substância e não existe se não um ser divino e imortal”.

<sup>4</sup> “se você quer falar de parte do infinito, você é obrigado a chamar aquilo de infinito também; se é infinito, coincide em um mesmo ser com o todo: assim, o universo é um, infinito e indivisível”.

<sup>5</sup> Com a preocupação extremamente justa de não tomar a obra apenas pelas declarações do autor. Nós, aqui, também não atribuímos a elas um status de dogma, porém, ao menos no que diz respeito a Bruno, elas nos parecem ser pistas bastante valiosas.

particular, valorizando a experiência corporal (1974, p. 10). O corpo, cremos, participa desse discurso porque aponta para uma experiência individual, a especificidade de cada experiência desprovida de classificações. Ao mesmo tempo, seguindo a lógica de Bruno, podemos pensar que pouco há de mais universal do que a experiência corporal.

Beckett foi quem apresentou ao mundo, neste mesmo artigo, a participação da teoria de Bruno na concepção do *Finnegans Wake*. Ele faz uma breve explicação na qual define que não há diferença entre o máximo e o mínimo de um par de contrários (o máximo de calor, por exemplo, seria o mínimo de frio) e que as transmutações que existem, portanto, estão todas condicionadas a participar de estágios diferentes destes extremos que são seus polos. E termina: “and all things are ultimately identified with God, the universal monad, Monad of monads” (BECKETT, 1974, p. 6). Aparece aqui então, apesar da afirmação do autor da ausência total de qualquer absolutismo na obra, uma menção à substância da vida, o seu fundamento.

Não pretendemos discutir a crença ou a pregação de um ser divino; não nos parece que este seja o caso. A metáfora da divindade traz ao centro da reflexão a *verdade*, que muitos críticos defendem não integrar à obra, procurando demonstrar que, se ela pode até usar alguns recursos como base, isso é apenas para fazer funcionar um esquema onde tudo é instável e nunca é possível se estar certo de nada.

O que não nos parece ser questionado, no entanto, é a estabilidade desta certeza. Se considerarmos que não há uma verdade, somos levados a aceitar a indeterminação de causas e efeitos. Porém, a partir do momento que tal instabilidade é apresentada como regra, como dado absorvido ou apreendido, retornamos ao campo daquilo que é determinado, da lógica de dois valores: o falso e o verdadeiro.

Como pensar então numa real instabilidade, numa real indeterminação?

Acreditamos que através da coincidência dos contrários.

Pois para que algo seja verdadeiramente inconstante, é preciso que aceitemos que ele joga também com a constância, ou então estaria *estagnado na inconstância*. Seu estado tem de ser duplo. Da mesma forma, para que algo seja múltiplo, se faz necessário que seja também unidade. Ou então, sua multiplicidade será o padrão que apreendemos e *unificamos* num pensamento.

Assim, se Beckett, ao falar em Mônada, afirma que tudo que existe é divino, contém a essência da existência, talvez seja uma forma de dizer que, no *Wake*, bem como no universo, não há hierarquias. Qualquer forma de expressão é válida e verdadeira. Todos os elementos são igualmente belos e feios, falsos e verdadeiros, estáveis e instáveis. “For wisdom, truth and unity are indeed the same thing”<sup>6</sup> (BRUNO, 2004, p. 90). Isto é a equidade dos opostos. Desta forma, pensamos que recusar a estabilidade wakeana é rejeitar também uma de suas faces.

Em resumo, cremos que Joyce atordoa-nos com a duplicidade de estados que criou porque era essencial que o fizesse. Do modo contrário, permaneceríamos na lógica da verdade, do absoluto, da afirmação de uma ideia que pode ser provada como a verdadeira. O *Wake*, como buscaremos demonstrar, aceita a estabilidade de signos e estruturas tanto quanto a instabilidade. O que nos mostra que a noção de correção/incorreção não se aplica à obra. Ou, segundo o ponto de vista de Bruno, também podemos dizer que ele nos mostra que ambos os pontos de vista que escolhermos para analisá-la, o estável ou o instável, estão *fundamentalmente* corretos e se aplicarão a ela.

Isto, é claro, apenas se tomamos radicalmente o princípio de incerteza. Mas o *Wake* é radical. E talvez seja por isso que gerou também muitas revisões críticas que enfatizam aquilo que ele coloca como estável no mundo, como padrões para o ser e para a história.

É com esta visão que selecionamos uma variedade polêmica de referencial teórico. Foram escolhidos exemplares dos estudos wakeanos bastante controversos entre si, tanto em método quanto em pensamento. Isto para que possamos identificar uma amostragem de maneiras complementares e por vezes equivalentes de perceber a tensão mantida na obra entre o estável e o instável. Não apenas, também formas particulares, exclusivas de cada trabalho, de se contradizer ou de não conseguir provar aquilo que defendem, pois seria necessário que houvessem considerado o polo contrário. E, ainda, para verificar que mesmo deste modo todos estes autores conseguem manter um alto nível de complexidade em suas análises.

---

<sup>6</sup> “Pois sabedoria, verdade e unidade são de fato a mesma coisa”.



Faz-se aqui necessário ressaltar que não estamos desqualificando as revisões críticas diversas da nossa e que não pregamos a leviandade para com o livro. As diferentes abordagens elencadas revelam questões essenciais sobre o pensamento do *Finnegans Wake* que nós também verificaremos lendo-o. Tentaremos observar diretamente no texto aquilo que seus diferentes estudiosos indicam. De tal forma que, acreditamos, evidenciaremos o conflito irresolúvel entre estabilidade e instabilidade que gera sua fundamental indeterminação.

E é justamente porque acreditamos que os estudiosos escolhidos apresentam com muita competência a estrutura e o pensamento básicos do *Wake* que decidimos permanecer com uma bibliografia mais curta, que possibilitasse que nos aprofundássemos mais nas análises dos selecionados representantes de tipos diferentes de abordagem. Inspirados pela apresentação do estudioso Finn Fordham (2007, p. 7-36) sobre as aproximações existentes na crítica wakeana, trazemos uma visão *estruturalista*, a de John Bishop; uma *narracional*, a de Joseph Campbell e Henry Robinson; três *teóricas*, de Margot Norris, Stephen Heath e Jean-Michel Rabaté e uma tanto *exegética* quanto *genética*, a do próprio Finn Fordham.<sup>7</sup> Embora consideremos muitos outros nomes bastante relevantes à tradição da pesquisa wakeana, estes nos pareceram ter especial potencial de contribuição aos estudos que aqui desenvolvemos.

A primeira, segundo Fordham, é uma tendência a se observar o *Wake* do ponto de vista do sonho, de modo a acreditar que ele dá conta de explicar as estruturas narrativas e a linguagem da obra (FORDHAM, 2007, p. 8). A segunda busca clarificar o texto, provendo uma noção geral do sentido de cada parte (2007, p. 10). A terceira repele a segunda e procura analisar o mecanismo da obra para que tudo nela se mantenha incerto (2007, p. 16). A genética investiga as transformações do texto wakeano em diferentes fases de sua construção (2007, p. 22) e a exegese interpreta as construções fazendo conexões entre contextos, temas, eventos, referências intertextuais, personagens e jogos de palavras (2007, p. 29).

---

<sup>7</sup> Há ainda dois outros tipos de aproximação do *Wake* levantados por Fordham, a da *influência literária*, que pesquisa como outros autores aparecem na obra de Joyce, e a *filológica*, que clarifica referências intertextuais (FORDHAM, 2007, p. 20-21). A primeira não nos pareceu ser relevante às discussões deste trabalho. Já a outra aparece de forma indireta, contribuindo para nossas análises do texto wakeano.

Deixaremos para o primeiro capítulo uma apresentação do pensamento de cada autor, pois ele se fará gradualmente na comparação entre as suas pesquisas e o próprio texto wakeano. Recorreremos, por vezes, a outros nomes, apenas a título de complementação. Em geral, o que buscamos é colocar as análises dos estudiosos selecionados em confronto com a obra e observar como ela rebate a crítica.

No entanto, não elegemos nenhuma teoria da leitura como guia para nossas apreciações. Consideramos que seria muito interessante que este estudo fosse acompanhado por algumas reflexões sobre a participação do leitor num texto fragmentado. Isto porque, como observaremos, o *Finnegans Wake* não nos provê uma base estável da qual partir, de modo que qualquer afirmação sobre a obra é sempre já uma interpretação. Ao mesmo tempo, apesar de, claro, podermos ver o quanto o trabalho ganharia com a condução por esta perspectiva, acreditamos que no modo pelo qual ele foi se desenvolvendo a questão pode ser considerada satisfatoriamente abordada. Isto porque é possível notar que na crítica do romance existem modos diversos e, por vezes, complementares de se entender este ponto, e o que, em especial, interessa a este trabalho é justamente o paralelo entre eles.

Alguns grandes pensadores aparecem nas (e por vezes baseiam as) reflexões dos autores que acompanhamos: Derrida, Freud, Jung e Lévi-Strauss. Ainda que uma análise através destes nomes também possa dar bons frutos, como gerou os trabalhos dos críticos aos quais aqui recorremos, pensamos que seria necessário um trabalho muito mais longo se, além de conflitar as diversas abordagens wakeanas como o fazemos, recorrêssemos também a essas vastas teorias. Logo, tais nomes são citados apenas quando usados pelos estudiosos do *Wake* para esclarecer suas ideias.

Não obstante, cremos que é indispensável não destacar a estrutura wakeana de uma visão de mundo. Esta, que, cremos, é a de uma instabilidade radical, chega até nós pela visão de Bruno e nos revela que só existem diferenças, multiplicidade de possibilidades – e, por isso, nenhuma verdade absoluta. Ora, repare-se que isto iguala a tudo e a todos, transformados em apenas possibilidades de ser verdadeiros. Do mesmo modo, sendo todos diferentes, ainda somos iguais. Pois as oposições, a comparação entre polos de um mesmo elemento e o estudo profundo de sua pluralidade, é que nos permitem reconhecer que ele é unidade. Que a vida humana é

esta coisa complexa, sempre mutável, mas que ainda podemos denominar “vida humana”, e de tal forma unificá-la, estabilizá-la, naquilo que ela tem de características comuns e variadas e que nos permite reconhecê-la como objeto de análise.

Assim mesmo. Nestas afirmações simples e reducionistas. Mas que se desenvolvem algo bastante complexo e extenso no *Finnegans Wake*. A começar pelo entendimento do que seria uma experiência particular, desprovida de conceitos universais.

Por um lado, somos levados a acreditar na mutabilidade incessante das coisas, que se apagam para dar espaço a outras, seja na natureza como um todo, seja no inconsciente do sujeito. Por outro, a obra também não nos deixa esquecer que o cosmos se organiza por padrões e que é natural ao humano estabelecê-los. As percepções se acumulam num indivíduo e é esta soma contínua que vai determinando aquelas presentes. Tais perspectivas ainda vêm carregadas das concepções sociais, de uma generalização já absorvida que condiciona até mesmo a compreensão do que seja se libertar delas. De forma que é incerto demais que haja algum tipo de transformação que apague o que veio antes. É mais provável que essa transformação se construa a partir daquilo e, assim, mantenha ainda algo dele. Que já esteja impregnada das suas exigências de subversão. Contudo, esta é ainda apenas uma hipótese que também não pode ser provada.

Isto quer dizer que, se por um lado a crítica nos evidenciou que o *Wake* trata de uma visão de mundo da superação da universalização ou da generalização das experiências, pensamos que a obra também aponta uma relativização do que seja a transformação ou a superação de algo. Em suma, que ela questiona seu próprio questionamento. E que é desta forma que ele é verdadeiramente instável.

Verificaremos isto em diferentes níveis de sua estrutura: na reinvenção das palavras, na organização da trama, no cruzamento de identidades e na relação com o mito (a maior intervenção social em nossas vidas).

Nosso primeiro capítulo trata da construção linguística e narrativa do livro. Começamos por um breve panorama de como os diferentes autores abordam a ausência do absoluto na obra, para em seguida demonstrar como eles veem as delimitações mais ou menos impostas por ela. Então, acompanhando um pequeno

trecho da página 13,<sup>8</sup> verificaremos a corda bamba na qual se dá a leitura do texto, sempre feita apenas de hipóteses, porém, como se defende em geral, indicando um sentido subliminar. Evidenciaremos como, mesmo quando decodificamos sua suposta mensagem, o sentido continua a ser deslocado, pois está retido na sua forma, não podendo ser traduzido para a linguagem comum. Por fim, refletiremos sobre o avanço sem fim para o qual esta forma nos impulsiona, num movimento de interpretação que nunca se encerra, porém cria um acúmulo: as compreensões geram certo conjunto estável, sempre pronto a se modificar (esvaziando-se ou crescendo-se), ainda nos fornecendo contudo as relações que são base para as próximas.

No segundo capítulo, concentramo-nos em perceber que as repetições de padrões no decorrer da obra tornam a leitura ainda mais tensionada entre a identificação com base nas compreensões já adquiridas e o imprevisto que pode gerar a nova experiência. Para tanto, observaremos as reflexões dos autores sobre o mito e o indivíduo, que geram duas defesas para os modelos wakeanos: a de que eles representam uma imposição social a ser superada e a de que participam de forças universais da alma humana, tais quais os arquétipos de Jung. Depois de apresentar os argumentos do primeiro grupo, buscamos mostrar que eles não deixam de estar contidos no do segundo, de tal forma que, ainda que o modelo arquetípico não necessite ser aceito, é difícil ignorar a presença de padrões no livro. Por outro lado, procuramos também evidenciar que este primeiro grupo é que reconhece como os modelos dos personagens servem a criar um processo de reaproveitamento que visa a formatos novos e não pré-concebidos, algo que é um paralelo com o próprio processo da obra. Refletimos, então, sobre como o romance suprime nossas noções entre o que ficou – e de que forma ficou – neste percurso e aquilo que se apagou das experiências de interpretação anteriores. E, assim, que uma visão de um *continuum* para o ser e a história permanece como possibilidade, mas nunca se expressa em definitivo. Este é o espaço de indefinição que defendemos que o *Finnegans Wake* cria, no qual convivem de forma ambígua o reconhecimento e a novidade, permanência e impermanência.

Portanto, nossos dois capítulos lidam, sucessivamente, com o que podemos chamar de as principais investigações culturais wakeanas: comunicação e identidade.

---

<sup>8</sup> Todas as edições do *Finnegans Wake* têm a mesma paginação.

O que notaremos em geral é a indicação de que o texto nos dá os seus limites de interpretação, e que contudo nós nunca os encontramos. Assim, podemos sempre tirar muitas conclusões, todas elas indicadas pela obra, porém este movimento de concluir e concluir nunca se conclui. Tentaremos observar este tipo de indeterminação analisando o final do terceiro capítulo do livro, escolhido com o único critério de ser um episódio completo nem longo e nem curto, e sim com desenvolvimento suficiente para que consigamos levantar muitos indícios.

Em nossas considerações finais, defenderemos que Joyce busca a ambiguidade entre polos opostos para que nada seja definitivamente catalogado. Ainda que consigamos perceber os critérios que levam os contrários a serem definidos assim, podemos também notar o quanto eles se contaminam no texto, interpenetram-se e assumem características daquilo que lhes é oposto. E isto continua a impulsionar o infinito movimento de interpretação ao qual ficamos atados: o de compreender as relações sempre de modo parcial, pois as obscuridades também se apresentam na mesma intensidade das identificações.

Este, talvez, seja o modo joyceano de expressar a unidade que mencionava Bruno. De expor infinitas variações de uma mesma verdade ou essência – sendo a verdade, aqui, o texto wakeano tal qual impresso, em seu estado mais obviamente finito. Se traçamos um caminho de análise que busca estabilidade ou se escolhemos o inverso, os ganhos e as perdas são equivalentes. São possibilidades de existência deste mesmo objeto, o *Finnegans Wake*, que é tão plural em sua forma. Desta maneira, o escritor nos mostra que construiu um item que é apenas mais um no universo, mas que tem em si a capacidade de ter a infinidade de coisas nele presentes. Que esta parte contém o todo: as transformações incessantes da existência, nossa inabilidade de apreendê-la e nossa habilidade de reorganizar suas partes constantemente.

Ainda cabe aqui uma explicação sobre os termos que aparecem nas diferentes análises. Conforme o aspecto da obra a ser analisado e a abordagem do estudioso, nos depararemos com palavras diferentes que se acomodam do lado da estabilidade ou da instabilidade. Com a primeira, encontraremos “verdade”, “essência”, “fundamental”, “segurança”, “coerência”, “limites”, “localização”, “unidade”, “determinação”, “base” e

algumas decorrentes delas de acordo com cada autor ou elementos observado, como “centro”, “origem”, “totalização”, “repetição”, “reprodução”, “autenticidade”, “fonte”. Se fôssemos pensar no antônimo de “verdade”, é mais lógico que seria “falsidade”. Como esta não é a oposição que estamos buscando aqui, acabamos por encontrar “incerteza”. Bem como “relativo”, “relacional”, “ambíguo”, “contraditório”, “dispersão”, “pluralidade”, “indeterminação” e, conforme o caso, “obscuro”, “mutável”, “dissolvido”, “singular”. Isto, claro, entre muitos outros termos. Este esclarecimento serve apenas para que se perceba que, mesmo quando o tema nos leva para uma aplicação bastante específica do que seja estabilidade ou instabilidade, este ainda é o campo geral dentro do qual atuamos e do qual queremos ter um panorama ao final deste trabalho.

Antes, uma breve introdução a esta estranha obra de Joyce. Tomamos a liberdade aqui de fazer uma leitura nossa do que os diversos críticos colocam cada um a sua forma (às vezes, discordando uns dos outros).

## 1.1 SOBRE O FINNEGANS WAKE

As convenções de linguagem desaparecem no sonho. Com elas, as de tempo, cenário e roteiro. Os signos convivem de forma sincrônica, comunicando simultaneamente diferentes níveis de narrativa. Para atingir, na escrita, este estado potencializado de informação, Joyce recriou até o elemento mais fundamental da literatura, a língua. O *Finnegans Wake* toma como base o inglês, mas deforma-o. Funde suas palavras entre si, bem como com outras 86 línguas (GALINDO, 2010, p. 42). “You will say it is most unenglish and I shall hope to hear that you will not be wrong about it”<sup>9</sup> (160.22-23). E constrói, assim, uma forma de significação dada pelo jogo, pela descoberta por parte do leitor de possibilidades de combinações entre os vocábulos. Desaparecem, então, as formulações de contexto e até mesmo de sentido, dando lugar a um processo de interpretação que capta insinuações diversas e sobrepostas.

Algumas delas são mais evidentes ao longo do livro. Conjuntos de relações entre os signos repetem-se, nunca exatamente iguais, dando-nos a possibilidade de falar em

---

<sup>9</sup> “Dirás que isso é antiinglês e espero que não andarás equívocado nisso” (SCHÜLER, 2004, p. 149).

personagens e narrativas. E é só assim que conseguimos defini-los, através da relação entre diversos elementos que, tomados isoladamente, seriam por si só personagens ou narrativas. Este é o caráter plural da obra, que nunca se deixa reduzir a uma linha condutora.

Para começar, este sonho talvez não seja de apenas de um indivíduo.<sup>10</sup> A história de toda a humanidade aparece nas inúmeras referências trazidas no decorrer da obra. O que temos é, então, uma tentativa de se colocar tudo, absolutamente todo o conhecimento sobre a existência, convivendo sem nenhum tipo de hierarquia. A ordenação não segue as lógicas da cronologia ou das localizações, nem sequer a das classificações que distinguem os objetos entre si.

Todavia, na tentativa de simplificar, podemos falar em uma família como sendo o centro do qual se irradiam relações. Ela vive na região de Chapelizod, em Dublin, capital da Irlanda, e é formada por um casal e três filhos: dois gêmeos e uma caçula. Alguns acreditam que seja o pai que está sonhando as narrativas wakeanas, pois muitas das questões expostas são masculinas.<sup>11</sup> Mas este sonho que fala tanto dos familiares quanto da história da humanidade pode ser também compartilhado por todos.<sup>12</sup> O *Wake* talvez seja menos o que acontece numa noite de sono de alguém do que uma forma onírica de tratar do mundo.

Há um crime a ser investigado intensa e repetidamente. O pai é acusado de ter cometido alguma espécie de crime sexual contra duas moças, algo que envolve voyeurismo e que teria se passado no Parque Fênix, em Dublin. Talvez ele as tenha

---

<sup>10</sup> Bishop, por exemplo, afirma categoricamente que sim – “(...) emanate from the mind of a very singular person indeed” [de fato, emana da mente de uma única pessoa] (1986, p. 30). Já Campbell acredita que a relevância está na ideia de que, no *Wake*, o mundo todo se tornou um sonho – “we all have been dissolved into dream and move in a dream realm” [todos nós fomos dissolvidos em sonho e nos movemos em um campo onírico] (2005, p. 197). De qualquer maneira, há o comum acordo entre a crítica de que o livro propõe uma experiência do inconsciente.

<sup>11</sup> É o que acredita Norris, por exemplo: “It seems plausible to suppose that the dreamer is male, since the major conflicts appear to afflict male figures” [“Parece plausível supor que o sonhador seja masculino, já que os maiores conflitos aparentam afligir figuras masculinas”] (NORRIS, 1984, p. 9). Segundo Bishop, a natureza de alguns elementos repetidos nos permite saber alguns elementos sobre “a vida diurna” deste homem, como, por exemplo, sua profissão de taverneiro, e nos possibilita reconstituir sua complexa personalidade. “What emerges from an examination of the details is the sense of someone as singularly unsingular as Leopold Bloom” [“O que emerge de um exame dos detalhes é a percepção de alguém tão singularmente não singular quanto Leopold Bloom (personagem principal de *Ulysses*, romance anterior de Joyce)"] (BISHOP, 1986, p. 135).

<sup>12</sup> Para prover mais uma opinião, segue a Seamus Deane: “But this is not the dream of one individual. This is a communal dream, a dream of the human family, with the ‘history of the world’ as its memory” (DEANE in JOYCE, 1992, p. XI).

espiado urinar atrás dos arbustos; talvez tenha mostrado a elas seu pênis; talvez nada tenha ocorrido. Muitas versões aparecem e se desmentem na mesma intensidade com que mudam as supostas testemunhas. Em algumas delas, uma das meninas é sua filha caçula, e assim o ato seria incestuoso.

As variadas narrativas desta grande falha do pai servem para impulsionar o principal tema da obra, a queda. Que queda é esta pode ser visto como algo tão misterioso quanto o crime investigado. Na vida em sociedade, ela é a destruição da reputação deste homem desencadeada por um ato dos menos aceitos. Do ponto de vista cristão, é a saída do homem do paraíso, que o colocou numa estrada na qual o pecado é inevitável, onde a ruína de todos é certa; ou é ainda anterior, a queda de Lúcifer do céu. Biologicamente, é a vinda da velhice, que apenas nos lembra da certeza da morte. Civilizações inteiras, por mais longas que sejam suas permanências, têm sempre um fim, mesmo que com motivações variadas. É esta variação constante que o *Wake* parece tentar compilar. Mas no regimento de tudo, até mesmo do movimento do dia, Joyce encontrou esta ação comum, o cair.<sup>13</sup> Porém, não sem se deparar com o seu oposto que faz toda a existência continuar a se mover: o levantar-se, o reerguer-se.

Assim, para o pecado existe a remissão. Depois da noite existe o dia. Após o fim de uma sociedade, seus indivíduos e valores remanescentes dão origem a novas sociedades. E na morte deixamos filhos gerados por nossa herança genética e cultural – ou, do ponto de vista mítico, renascemos no além-mundo. O novo começo terá uma história de evolução própria, com variantes talvez inéditas, mas ainda assim respeitará a ordem da queda que dá lugar à próxima ascensão.

A visão tem inspiração no historiador e filósofo italiano Giambattista Vico (1668-1744). Ele é responsável pela noção dos ciclos sociais históricos, compostos por quatro fases: teocrática (ou divina), aristocrática (ou heróica), democrática (ou humana) e caótica. Cada sociedade se funda por conta de uma crença, evolui para um sistema baseado em escravidão, depois para a democracia, até que inicia uma tendência à destruição mútua que a finaliza e dá espaço à origem de outra. Esse conceito resulta na

---

<sup>13</sup> E é a repetição dele que leva alguns a acreditar que o livro contenha mais questões masculinas. Norris assim resume: "The fall of the father is expressed in three forms: the drunken or physical fall, the parricide or sociopolitical fall, and the moral or sexual fall" ["A queda do pai é expressa de três formas: a queda da embriaguez ou física, a queda do parricídio ou sociopolítica e a queda moral ou sexual"] (NORRIS, 1984, p. 33).



divisão do livro em quatro partes, que são etapas do ciclo completo que é o romance. Os períodos também são representativos da vida dos personagens, pois Joyce (bem como Vico) assimila a travessia de cada indivíduo pela infância, maturidade e envelhecimento a estas mesmas fases.<sup>14</sup> Episódios e narrativas, por também se constituírem de início, auge e queda, têm o mesmo paralelo. Em resumo, indivíduos e histórias seguem um padrão, o da História.

A primeira fase produz a religião e a família (que pode ser estendida à imagem da sociedade como o grupo familiar). A segunda está associada às guerras e à instituição do casamento – pelo desejo do domínio sobre o outro. A terceira é da obediência transformada em abstração das relações, que se tornam todas regradas pelos governos, pelas leis e pelo progresso urbano. Esta última se relaciona com a ruína da civilização já pouco estruturada de forma passional e é representada pela imagem do enterro. Sequências de religião, casamento e enterro no decorrer do *Wake* nos indicam o ciclo viconiano.

Muta: So that when we shall have acquired unification we shall pass on to diversity and when we shall have passed on to diversity we shall have acquired the instinct to combat and when we shall have acquired the instinct to combat we shall pass back to the spirit of appeasement?

Juva: By the light of the bright reason which daysends to us from the high<sup>15</sup> (610.23-29).

Porém, mais que uma divisão histórica, a distinção dos quatro livros talvez esteja no tipo de linguagem empregada, uma vez que a expressão está sempre ligada à visão de mundo. Neste ponto, Tindall pode nos auxiliar a esclarecer:

Each of Vico's three ages has a special language or way of communicating. The mute primitives of the divine age (...) communicate by grunts, gestures, hieroglyphs, coats of arms, and fables. The imaginative men of the heroic age

<sup>14</sup> Campbell e Robinson, por exemplo, acreditam que o primeiro livro corresponda às lembranças do pai, ao seu passado. O segundo seria seu presente e o terceiro seu futuro, no qual ele se vê envelhecendo. No último, quem toma a cena é seu filho mais velho, que simboliza o recomeço através da passagem de geração (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 338).

<sup>15</sup> “Muta: Assim que quando tivermos adquirido a unificação passaremos à diversidade e quando tivermos passado à diversidade teremos adquirido o instinto do combate e quando tivermos adquirido o instinto do combate passaremos ao espírito da pacificação? Juva: Pela luz da celeste razão que diascende a nós do alto” (SCHÜLER, 2003b, p. 485). É padrão que todas as referências do *Finnegans Wake* sejam acompanhadas do número da página e da linha. Paralela a elas, utilizaremos sempre a tradução de Donaldo Schüler, geralmente em nota de rodapé, com a referência de paginação correspondente.

create alphabets, metaphors, and proverbs – *La vache qui rit n'amasse pas mousse*. The plebs of the human age take to vulgar speech on the one hand, and on the other to abstract discourse – that, for example, of instructions for making out your income tax<sup>16</sup> (TINDALL, 1996, p. 9).

A teoria de Bruno mencionada anteriormente veio, no *Wake*, a completar a viconiana com o conceito de que as partes encerram o todo. Com base nisso, Joyce fez com que cada fase também contivesse as outras, de maneira que houvesse pequenos ciclos históricos dentro do ciclo maior e que, de certa forma, as etapas também acontecessem simultaneamente, pois todas contemplam o todo. As fases, então, ganham divisões cada vez menores, a ponto de muitos acreditarem que se se tomar uma única página da obra, nela podem ser encontradas todas as principais obsessões wakeanas.

Então, se tudo se mistura, a divisão histórica viconiana não pode ser tomada como uma base para se entender a História como retratada por Joyce. No mundo inconsciente do *Wake* ela serve muito mais como uma demonstração de como carregamos todo este percurso histórico em nossa formação e como ele influencia nossos modos de se expressar e de compreender o entorno. “(...) then each individual owes the way in which he thinks to the generation of his parents; yet his parents owe their thinking and behavior to the generation of their parents; and so forth, in a chain extending back to the beginnings of the gentile world”<sup>17</sup> (BISHOP, 1986, p. 183). O indivíduo é a parte que contém o todo.

“When a part so ptee does duty for the holos we soon grow to use of an allforabit”<sup>18</sup> (18-36.19-1).

A influência dessas teorias chega até nós por suas menções nas cartas de Joyce. Nada disso está explícito no livro, apesar de os nomes dos dois pensadores

---

<sup>16</sup> “Cada uma das três idades de Vico tem uma linguagem ou modo de se comunicar específico. Os mudos primitivos da era divina (...) se comunicam por grunidos, gestos, hieroglifos, brasões e fábulas. Os homens imaginativos da era heróica criam alfabetos, metáforas e provérbios - *La vache qui rit n'amasse pas mousse*. Os plebeus da era humana tomam, por um lado, o discurso vulgar e, por outro, o abstrato – como, por exemplo, o de instruções para fazer seu imposto de renda”.

<sup>17</sup> “Cada indivíduo deve o seu modo de pensar à geração de seus pais; já seus pais devem seu pensamento e comportamento à geração de seus pais; e assim por diante, em uma cadeia que se estende regressivamente até o início do mundo gentil”.

<sup>18</sup> “Quando uma parte tão chiquitita dá conta da panta logo chegamos a usar um allforrábio” (SCHÜLER, 2012, p. 61-63).

aparecerem com boa frequência<sup>19</sup> e de suas ideias serem por vezes sugeridas em uma ou outra frase.<sup>20</sup> Convivemos apenas com a indefinida repetição compulsiva das mesmas narrativas, porém aparecendo sempre de modo alterado. De forma que o que se destaca a cada versão da queda é aquilo que nela é diferente. Por outro lado, quanto mais a investigamos, mais encontramos indícios da presença das outras narrativas do crime espalhadas pela obra.

Trata-se de um jogo de sugerir, sem descanso, semelhanças e diferenças entre as histórias que conhecemos sobre o mundo e sobre a nossa existência.

Porque é disso que a linguagem é feita, de paralelos binários. Aprendemos a distinguir, por exemplo, “faca” e “vaca”, porque percebemos a semelhança, mas também porque percebemos a diferença – uma única letra, que lhes é determinante. E o mesmo se pode dizer sobre qualquer oposição no mundo. Entendemos a diferença entre dia e noite porque percebemos que eles têm o mesmo critério (a mesma base narrativa, podemos pensar), a ausência ou presença da luz no ambiente natural, e notamos o que muda de um para o outro. E quando vamos expressar o que é este elemento, usamos justamente a oposição, ou a diferença, para determinar suas características.

E o que isto pode nos dizer sobre nossa percepção da História? Que reconhecemos os ciclos que Vico expõe porque nossa observação tende a se voltar primeiro para o contraste entre a ascensão e queda de períodos, heróis, culturas. Porém, que há uma variedade inapreensível de alterações. É na tentativa de lidar com elas, de organizá-las, que as reduzimos tentando impor divisões claras entre os eventos. Mas nenhum episódio é composto por apenas uma linha condutora de causas e efeitos. Quanto mais de perto olharmos um caso, quanto mais dividirmos os grandes blocos em suas mínimas partes, mais variantes irão aparecer, e mais instável se torna a nossa classificação.

---

<sup>19</sup> Por exemplo, em “jambebatiste to a brulobrulo!” (117.12) [“jambebatista a brunovrilho (SCHÜLER, 2004, p. 39)] se insinuam o nome de Bruno o primeiro nome de Vico, Giambattista. Para citar mais um: “Vico’s road” (246.25) [“vias de Vico” (SCHÜLER, 2002, p. 67)] aparece no mesmo parágrafo que “*Brune* is bad French for Jour d’Anno” (246.32) [“Brune é mau francês pra Jour d’Anno” (SCHÜLER, 2002, p. 67)], sugerindo Giordano e Bruno.

<sup>20</sup> Como em “The Vico road goes round and round to meet where terms begin” (452.21-2) [“A rota de Vico e roda prachar onde termos principiam” (SCHÜLER, 2003b, p. 452)] e em “their contrarities eliminated” [“eliminadas as contrariedades” (SCHÜLER, 2004, p. 19)].

Joyce, certamente, não podia compilar todas as instabilidades. Contudo, o autor descobriu como deixar que a linguagem produza diferentes níveis de sentido, de forma que o leitor possa escolher seu grau de aproximação e construir (ou seria perceber?) alterações (agentes e influências) que estabelecem para nós outra imagem do que se passa.

Assim, lemos o *Wake* estabelecendo relações entre as palavras que, sobrepostas, formaram o vocábulo criado pelo autor. Porém, dividir suas unidades pode ser algo que fazemos até a menor raiz de cada uma. E assim, se nos aproximamos muito, as informações se tornam demasiadas para conseguirmos lidar com elas: “every word will be bound over to carry threescore and ten toptypical readings throughout the book”<sup>21</sup> (20.14-15). Para não mencionar a impossibilidade de sermos fluentes nas 87 línguas que ali estão. E ainda a de termos domínio sobre os referidos fatos históricos, lendas, canções e personagens de todos os cantos do mundo.

Então, lidamos também, constantemente, com a limitação do nosso conhecimento, bem como com a dificuldade de ordenar tudo o que conhecemos. O que é exatamente nossa relação com o mundo: “part of it (...) had shown itself (...) unable to absorbere”<sup>22</sup> (611.17.18). E é por este motivo que as culturas dão suas impressões limitadas dele, para que tenham no que se basear para se organizar. E é por este motivo também que, uma vez superados esses limites (como nos sonhos), nossa apreensão será sempre instável.

O *Finnegans Wake* está interessado em tudo isso. Em expor tal complexidade, através da experiência de leitura que propõe, e em discuti-la, através de inúmeras digressões que estão sempre prontas a nos revelar a inutilidade da reflexão. A racionalidade, em sua limitação, não pode dar conta da existência. Porém, a liberdade na qual trabalha o inconsciente permite-nos experimentar um pouco do caos. Então, continuamos a passear por oposições binárias, todavia sem ordená-las numa perfeita composição sequencial. De outra forma, se algo estiver levando logicamente ao

---

<sup>21</sup> “cada palavra te obriga a retomar três vezes vinte mais dez tothýpsicas leituras durante o livro” (SCHÜLER, 2012, p. 65).

<sup>22</sup> “parte dela (...) se mostrou (...) incapaz de absorbere” (SCHÜLER, 2003b, p. 487).

próximo e este ao outro numa única linha de pensamento, sabemos que estamos deixando variantes de fora, reduzindo o sentido deste “collideorscape!”<sup>23</sup> (143.28).

Todo signo aponta sim para outro, mas não por sequência lógica, não num único caminho. Não podemos cessar de comparar, de construir associações de níveis diversos e que convivem na nossa formulação. É para isso, por exemplo, que nos servem as metáforas.

Portanto, como Heráclito que compara o tempo com o rio, nos alertando que ninguém se banha nele duas vezes, Joyce usa o fluxo das águas para falar de qualquer ciclo: o da vida, o da História, o do sonho, o do livro. Eles conservam um determinado padrão de movimento, contudo, nunca permitindo o retorno ao mesmo estado anterior. A repetição é sempre diferente.

A imagem do rio também colabora para compreendermos que o *Wake* não vê as fases como divisões definidas. Ao contrário, uma já *deságua* na próxima. Por esta razão, como é bastante sabido, a última frase do romance não se encerra, nem em sentido, nem com pontuação: “A way a lone a last a loved a long the” (628.15-16)<sup>24</sup>. Ela continua na primeira, iniciada com letra minúscula: “riverrun” (3.1), que une o verbo correr (“run”) com o rio (“river”). E nos priva assim de delimitar qualquer conclusão para o caminho interpretativo que vínhamos traçando. Ao contrário, recomeçamos a ler a obra e reiniciamos a busca, passando pelo mesmo rio de infinitas referências e narrativas, com as certezas de que agora já somos outros e que o livro se torna outro para nós. Não traçaremos mais os mesmos paralelos, não construiremos as mesmas linhas de interpretação, não respeitaremos os mesmos graus de aproximação.

Este rio é também uma analogia da mulher. Num livro todo estruturado em oposições, ela é o polo daquilo que flui incontrolavelmente. “I’s so silly to be flowing but I no canna stay”<sup>25</sup> (159.18). Já o homem está do lado daquilo que se pretende projetado, organizado, controlado, e por isso a terra – por vezes a montanha – é que lhe serve de metáfora. Seu desejo pelo domínio torna a História repleta de guerras e de repressão feminina. Logo percebemos que, como existem sempre dois lados numa briga, os opostos não são apenas o masculino e o feminino, e sim também homens ou

<sup>23</sup> “colidouscáprio” (SCHÜLER, 2004, p. 115).

<sup>24</sup> “A via a lenta a leve a leta a long a” (SCHÜLER, 2003b, p. 521).

<sup>25</sup> “Vejo-me fluir tão tola, mas não posso ficar” (SCHÜLER, 2004, p. 147).

povos contrários, “too males pooles”<sup>26</sup> (164.4) lutando pela “fixation of his pivotism”<sup>27</sup> (164.3).

Então, na família central wakeana, podemos encontrar já de início dois vetores primários, masculino e feminino, marido e esposa. Mas temos nos seus filhos a representação de outras relações de oposição. Os meninos são contrários em todas as suas preferências e percepções do mundo: um extrovertido e o outro introspectivo, um de grande popularidade e o outro odiado, um muito objetivo e o outro bastante subjetivo, e assim por diante. Ambos não conseguem se acertar em suas diferenças e o eterno repúdio que sentem um pelo outro movimenta a narrativa (o que encontra seu paralelo nas guerras e disputas políticas que impulsionam as transformações da História). Já a menina caçula, por seu sexo, abriga uma oposição com os irmãos, mas que não é de disputa. Pelo contrário, possui até mesmo uma conotação romântica, de atração: os dois disputam o amor dela e ela não consegue decidir seu preferido – “ah tears, who can her mater be?”<sup>28</sup> (225.32).

Não é à toa, no entanto, que Joyce não deu a ela uma irmã. Os personagens desta família onírica são menos reais do que indicadores de relações psicológicas comuns. Por isto, na instabilidade que a formação de cada uma destas figuras têm, a menina ganha, por vezes, um duplo. Ele pode ser tomado como sua irmã, amiga ou como outro lado dela mesma. Esta última opção é mais evidente nas passagens em que uma conversa com a outra pelo espelho<sup>29</sup>. O que percebemos então é que a caçula com sua outra que nada mais é que ela mesma representa uma abertura do polo feminino a aceitar as diferenças, até mesmo a ponto de incorporá-las (“is approached in loveliness only by her grateful sister reflection in a mirror”<sup>30</sup> (220.8-9)). De maneira que, uma admitindo características da outra, são confundidas, não estabelecem contradições claras como os irmãos e podem ser tomadas por uma única pessoa.

<sup>26</sup> “dois pólos machos” (SCHÜLER, 2004, p. 157).

<sup>27</sup> “fixação de seu pivotismo” (SCHÜLER, 2004, p. 157).

<sup>28</sup> “ah, lágrimas, quem será as dores dela?” (SCHÜLER, 2002, p. 25).

<sup>29</sup> Ação que faz referência à obra *Alice através do espelho* de Lewis Carroll. A menina wakeana é frequentemente associada a esta famosa personagem da literatura infantil não apenas por sua personalidade, mas pelo conhecido fato de que Carroll era apaixonado por Alice Liddell, menina que o inspirou a escrever o conto, construindo-se assim mais uma analogia à acusação de pedofilia sob a qual vive o pai no decorrer do *Wake*. Outra ligação entre o escritor e HCE é a gagueira. Essa característica de ambos se torna na obra uma expressão da culpa e de sentimentos mal resolvidos.

<sup>30</sup> “igual em beleza só sua graciosa irmã, seu reflexo no espelho” (SCHÜLER, 2002, p. 15).

E se a existência do duplo da menina pode ser vista como metafórica, o mesmo se permite dizer sobre os filhos em geral. Os meninos representam dois lados do pai, já que todo homem é formado por contradições que, pela necessidade de controle que sente, são para ele perturbadoras. O resultado é uma permanente guerra entre polos que visa fazer prevalecer apenas um “bornstable ghentleman”<sup>31</sup> (10.16-17 [stable (in): estável]), e eliminar, assim, a fragmentação do indivíduo. A filha, por sua vez, não deixa de ser certas faces da mãe. Mas como não possui o desejo de dominar seus estados, eles estão em constante troca e se misturam para dar origem a novas formações. Como as águas do rio, não diferenciamos suas partes, pois elas se atraem até o ponto de inverterem-se: “Nircississies are as the daughters of inversion. Secilas through their laughing classes becoming poolermates in laker life”<sup>32</sup> (526.34-36 [pole (in): polo; mates (in): companheiras]).

No nível das figuras naturais, a menina é representada por uma nuvem, o estado primário da água antes que ela se transforme em chuva e, em seguida, em rio. A escolha do elemento mais uma vez chama a atenção para o caráter cíclico deste rio. Como o livro, que acaba na sua primeira frase reiniciando todo o processo da sua leitura, a mulher recomeça na filha: “For she’ll be sweet for you as I was sweet when I came down out of me mother. My great blue bedroom, the air so quiet, scarce a cloud”<sup>33</sup> (627.7-9). Os meninos, já de qualidade mais estática, são comparados à árvore e à pedra. Eles estão, portanto, no campo do pai, a terra. Porém, como são também frutos da mãe, estes dois elementos costumam estar retratados às margens do rio, estando muito próximos de serem influenciados também pelo polo feminino.

E estas relações de influência vão desestabilizando tudo. De maneira que este quadro que aqui construímos é só uma sugestão de guia, pois todos os personagens e alusões se afetam mutuamente de maneira que, como a menina, um vá adquirindo características dos outros e o leitor vá se confundindo. O conjunto se complica ainda mais quando vamos descobrindo que estes vetores não se reduzem a objetos da natureza e integrantes da família, mas também se constituem de associações com

<sup>31</sup> “o nascido em galpão não será cavaleiro” (SCHÜLER, 2012, p. 45).

<sup>32</sup> “Nircissidades são doadoras da inversão. Secilas no felispelho imantadas na loncstre vida” (SCHÜLER, 2003b, p. 287).

<sup>33</sup> “Mas ela será doce como eu já fui doce quando desci do seio da mãe. Meu vasto leito azul celeste, o ar tão quieto, apenas uma nuvem” (SCHÜLER, 2003b, p. 519).

figuras geométricas, sentidos do corpo, animais, objetos comuns, personagens históricos (ou míticos ou literários). Por exemplo, ao lermos algo sobre bodes e ovelhas, pode-se, de forma subliminar, estar se referindo ao gêmeos, ou mesmo ao pai e suas contradições. Isto porque sabemos que segundo a tradição cristã estas espécies indicam a oposição bem e mal, as duas forças inimigas que regem tudo.

São projeções de questões humanas no mundo, talvez porque só possamos vê-lo do ponto de vista humano. Inversamente, trazemos o resultado destas impressões de volta para nós, e nos modificamos também – mesmo quando, como o polo masculino, tentamos evitar. De qualquer maneira, tudo é sempre observado por relações de oposição, cujos parâmetros não cessam de se transformar a cada nova variante e a cada objeto em questão.

Na constante alteração de composições, os nomes não são algo a que se apegar. Ainda assim, Joyce nos deu algumas repetições para que possamos lidar com o mínimo de identificação. O pai frequentemente recebe algum nome ou apelido que forme a sigla HCE (como Humphrey Chimpden Earwicker, Haveth Childer Everwere, Humpheres Cheops Exarchas, Here Comes Everybody). Mas é muito comum também que os críticos o chamem de Earwicker, já que é este o sobrenome que lhe é dado num episódio do livro em que justo sua origem está em questão. A mulher, da mesma forma, recebe a sigla ALP (como em Anna Livia Plurabelle, Annie Lawrie Promises ou Arrah of the Lecessive Pogue). Também é bastante comum que ela seja simplesmente Anna ou Ana, formas muitas vezes referidas pelos estudiosos.

Já os filhos não possuem siglas e a recorrência de seus nomes se dá por associação sonora. Os irmãos podem ser Shem e Shaun (como mais é usado na crítica), James e John, Jake e Jack, Jerry e Kevin, entre outros. Ainda, muitos nomes de opostos conhecidos aparecerão na relação dos irmãos, como Napoleão e o Duque de Wellington, Brutus e César, a Igreja Anglicana e a Católica, a Cigarra e a Formiga, e assim por diante.

O mesmo tipo de semelhança se aplica ao nome da menina, que passa por Issy, Isobel, Isolda, Isadora etc. As figuras que identificamos com ela frequentemente também podem ser lidas como a mãe, já que elas são dois estágios de uma mesma unidade. No caso do pai, tudo se complica um pouco mais, porque qualquer



personagem masculino pode ser tomado tanto como apenas um de seus polos ou, às vezes, como a mistura confusa dos dois. Veremos que mesmo quando estamos lidando com apenas um de seus vetores, este não deixa de ter certas características do outro. De forma que nenhuma definição é precisa. “Three in one, one and three. Shem and Shaun and the shame that sunders em. Wisdom's son, folly's brother”<sup>34</sup> (526.13-15).

O que no fim interessa é que, na coincidência dos contrários, homem e mulher são os opostos principais para que comecemos a distinguir o que é a humanidade. Deles decorreram muitas variedades que, de oposição em oposição, nos permitem ter uma imagem geral do que é a visão wakeana sobre esta unidade, a nossa espécie.

Muito ainda poderia ser dito sobre alguns símbolos intensamente repetidos no *Wake*. Deixaremos alguns deles para o decorrer do trabalho, quando for necessário evocar tais referências – algumas delas bastante importantes por sinal, como a misteriosa carta, a galinha, o ovo, a ave Fênix, o herói mítico irlandês Finn McCool e a concepção de *culpa feliz* de Santo Agostinho.

Todavia, talvez seja o caso ainda aqui de fazer um comentário sobre o título da obra, que alude a uma clássica canção do folclore irlandês, *Finnegan's Wake*. Ela conta a história de um pedreiro bebedor chamado Finnegan que um dia cai bêbado do alto de uma escada e morre – “wan warning Phill felt tippling full. His howd feeled heavy, his hoddit did shake. (There was a wall of course in erection) Dimb! He stottered from the latter. Damb! he was dud”<sup>35</sup> (6.7-10). No seu velório (em inglês, *wake*), repleto de comida e uísque, veem-se de início muita tristeza e lamentação. Porém, em algum momento uma briga se inicia e está instalada a confusão. No meio do escarcéu, alguém derruba uísque no defunto e, para a surpresa de todos, ele acorda (em inglês, também *wake*).

A balada tem de todo um tom cômico que vai ao encontro do wakeano (sim, apesar de este trabalho não enfatizar este aspecto, a obra é basicamente uma grande e deliciosa comédia). Contudo, além disto, Joyce viu no seu título e na sua narrativa a duplicidade que desejava. A palavra *wake*, como muitos dos elementos do livro,

<sup>34</sup> “Três em um, um em três. Xem e Xaun e o vexame que os separa. Filho do saber, irmão da loucura” (SCHÜLER, 2003b, p. 287).

<sup>35</sup> “indo advertindo Plin pleno de licor. O coco pesava, a cuia tremia na cachaça. (Havia – por que não? – um muro em ereção) Dim!... Rolou pela escada. Dom! Qual múmia caiu duro” (SCHÜLER, 2012, p. 37).

condensa duas imagens opostas, a da morte a do acordar<sup>36</sup> – talvez, renascer. Bem como o nome do personagem brinca com um fim que não é definitivo, um fim que apenas vem de novo (em francês/inglês, *fin again*). Então, o título expressa tanto o ciclo quanto a união dos opostos.

A referência da bebida também foi bastante proveitosa, pois a brincadeira do líquido que levanta até defunto se deve à origem da palavra: uísque vem do gaélico *usquebaugh*, que significa *água da vida*. Obviamente, esta é uma maneira divertida de se referir ao álcool, pois troca o líquido essencial para a nossa existência por ele – “liquorally”<sup>37</sup> (321.1 [literally: literalmente, “with liquor”: com bebida]). Mas na conjunção wakeana em que a água se refere à mulher, o símbolo assume ainda aspectos da relação mãe e filho (pois ele vem ao mundo por ela) e da pulsão sexual (do ponto de vista masculino) – pois o sexo é não apenas uma das grandes fontes de prazer da vida, como é o meio pelo qual ela é gerada. A *água da vida* que é o uísque, então, é mais uma vez uma indicação da mulher, que é o rio, que é a vida. De modo geral, se pode dizer que é este elemento que conserva certo padrão de movimento, mas que não para de mudar.

Por fim, a bebida entra ainda aqui por uma analogia mais baixa. De episódio para episódio, HCE pode variar muito de profissão. Mas duas se repetem com bastante frequência: a de navegador (e aqui temos novamente a água) e a de dono de uma taverna (e, portanto, vendedor de álcool). Talvez o navio expresse o seu lado livre e o estabelecimento, como o próprio termo sugere, sua contraparte estável.

Alusões e mais alusões, símbolos e mais símbolos. Nunca alguém terminará de tratar sobre o que fala o *Finnegans Wake* – “a letter to last a lifetime”<sup>38</sup> (211.22). Esta grande obra que se pretendia sobre tudo provavelmente é capaz de sê-lo.

Tratemos, então, de nos concentrarmos em *como* ele fala.

<sup>36</sup> O título pode ser traduzido tanto como “O Velório de Finnegans” quanto como “O Acordar de Finnegans”. Está no seu duplo sentido a sua comicidade.

<sup>37</sup> “liquorally” (SCHÜLER, 2002, p. 261).

<sup>38</sup> “uma carta para durar a vida inteira” (SCHÜLER, 2004, p. 287).

## 2 NAT LANGUAGE

### 2.1 DEFINIÇÕES DOS LIMITES NAS DIVERSAS APROXIMAÇÕES

Definições, nominações ou classificações são frutos da linguagem. Porém a língua wakeana é obscura. Ela não nos transmite inteiramente uma imagem ou uma ideia. Até mesmo quando tomamos somente um de seus vocábulos, ela apenas aponta, indica, sugere, implica, alude, dá a entender, nos faz supor etc. Suas palavras não agem como signos referenciais normais, pois não estabelecem correspondências diretas com aquilo que identificamos no mundo.

Por esta razão, não há como aprendê-las e incorporá-las a um vocabulário. Este modo diverso de linguagem escrita exige que tracemos paralelos. Trazemos referências que podemos enunciar num idioma, porém o que se expressa no texto do livro é algo que não poderia ser colocado nele. O sentido não está dado como numa língua comum, é preciso que nós construamos as relações entre os signos notando possíveis associações entre eles. Identificamos o que tem a possibilidade de se conectar e buscamos entender o que tal união comunica. São as pontes realizadas que nos revelam algo.

Dito isso, já se pode supor que o *Finnegans Wake* não se deixa ler imediatamente, que ele escapa da prontidão da compreensão por códigos. Porém, é preciso elucidar ainda que talvez ele fuja a nossa noção de entendimento. Como veremos adiante em nossa análise, a pluralidade de níveis de amarrações feitas sobre um mesmo trecho constrói uma rede bastante complexa, não apenas pelo número de linhas traçadas, porém também pela sua inconstância. Uma conexão pode tanto gerar outra quanto ser desmentida pela próxima. Para isso, basta desejarmos investigar mais, não deixar nenhuma letra de fora.

É por este motivo que alguns dos estudiosos que comentam a linguagem do *Finnegans Wake* declaram que ela é responsável pela essencial incerteza da obra. Este movimento começou por volta dos anos 1960, com Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, Jacques Derrida e outros franceses. Eles não chegaram a desenvolver

uma análise mais atenta à estrutura wakeana, porém apresentaram uma visão sobre a grande abertura da obra que inspirou outros a fazê-lo.<sup>39</sup> Dentre os que a realizaram, o trabalho mais marcante, por sua grande imersão nos recursos do romance, é o da estruturalista inglesa Margot Norris, que em 1976 lançou o livro *The Decentered Universe of 'Finnegans Wake'*.

Sob o especial influxo de Derrida, Norris defende que o *Wake* é o primeiro livro da história da literatura a fazer uma revolução da linguagem sem substituir o centro corrente por um novo. Esta centralidade é entendida pela autora como aquilo que une a estrutura – que dá um sentido geral a seus elementos formais, seu roteiro, personagens, visão e linguagem – definindo sua base e “holding it in immobility”<sup>40</sup> (NORRIS, 1974, p. 121). Assim, o último romance de Joyce, segundo a estudiosa, não possui uma nova proposta formal de se observar a ação narrativa, e sim caminha por várias sem eleger para elas uma hierarquia, o que o torna ex-cêntrico.

A determinação da obra, para Norris, está no jogo (1974, p. 121). Ela defende que se, ao longo do livro, recebemos muitas versões de narrativas com similaridades inequívocas, é para que qualquer substantivo, objeto ou mesmo ego se torne um grande campo de referências cruzadas, nenhuma delas se estabelecendo como guia para a nossa compreensão ou como qualquer verdade (1974, p. 5). Para usar os termos da autora, nenhuma delas é *presença* (1974, p. 121). “The discovery that Maggie is ALP may be true enough, but it doesn’t mean anything. ALP is also Kate, the slopwoman, and Isabel, the daughter, and Biddie Doran, the hen (...)”<sup>41</sup> (NORRIS, 1984, p. 120).

O principal recurso wakeano teria sido o de usar um determinado número finito (que não podemos ter certeza de qual é) de variações. Pois uma vez descentrado, desprovido de qualquer necessidade de coerência, tal limite permite infinitas combinações. A constante inter-mutação destes elementos é que não nos possibilita localizá-los, encontrar uma forma original para eles. Isso porque qualquer característica

---

<sup>39</sup> Não é difícil notar tal ausência geral de análise estrutural nos textos destes autores, porém talvez seja importante ressaltar que fazemos esse comentário bastante orientados pela introdução do livro de Finn Fordham, autor que apresentaremos logo a seguir.

<sup>40</sup> “prendendo-a numa imobilidade”.

<sup>41</sup> “A descoberta de que Maggie é ALP pode ser bastante verdadeira, porém não significa algo. ALP é também Kate, a lavadeira, e Isabel, a filha, e Biddie Doran, a galinha (...)”.

troca tanto de lugar que não há uma distinção entre o que é uma ou é outra. Ou seja, para Norris, é possível perceber repetições estruturais – a narrativa da queda (1974, p.26), o embate dos polos masculinos (1974, p. 25), ou mesmo a recorrência de alguns signos, como a arma sempre presente nos embates representativos da relação pai e filho (1974, p. 32), entre outros –, mas não identificar os elementos que as constroem (NORRIS, 1974, p. 123). Os personagens trocam de função narrativa (1974, p. 120), muita ‘interferência’ é acrescentada ao sentido (1974, p. 126) e nos deparamos com partes desconexas de referências conhecidas (1974, p. 131), de modo que o regramento, ou a fixação de conexões para a formação de códigos, dá lugar ao jogo livre de associação entre semântica e sintaxe (1974, p. 130). Lidamos com recombinações de pedaços, com a junção de fragmentos, prontos a nos deixar incertos de qualquer relação captada. A multiplicação do sentido nos retira a apreensão de certa “totalidade” (1984, p. 122), que equivale a definir uma direção para qual tudo se encaminha ou um centro do qual tudo irradia.

É interessante observarmos que a autora faz questão de ressaltar que a limitação das variantes wakeanas já vinha sendo notada pela crítica e, para demonstrar, cita William Tindall, autor do guia de leitura *A Reader's Guide to Finnegans Wake* (1969). Tindall realmente declara que os elementos da obra são finitos como as substâncias existentes no mundo (TINDALL, 1996, p. 15). Porém defende que podemos, e devemos, tentar encontrar esses elementos e suas combinações: “everything in the *Wake* has meaning, definite, limited by frame or immediate context, and discoverable. Our problem is to discover the meaning of particulars that, we may be sure, are limited and meaningful”<sup>42</sup>. E completa a seguir: “We deal, I say again, with definite things awaiting the discovery they resist”<sup>43</sup> (1969, p. 22).

Norris, por outro lado, tenta provar no decorrer de seu livro que no *Wake* nós *devemos* estar incertos. E sobre defesas como a de Tindall declara: “the greatest critical mistake in approaching *Finnegans Wake* has been the assumption that we can be

---

<sup>42</sup> “tudo no *Wake* tem sentido, definido, limitado pela composição ou contexto imediato, e encontrável. Nosso problema é encontrar o sentido das partículas que, podemos estar certos, são limitadas e repletas de sentido”.

<sup>43</sup> “Nós lidamos, repito, com coisas definidas esperando a descoberta a qual elas resistem”.

certain of who, where, and when everything is in the *Wake*, if only we do enough research”<sup>44</sup> (NORRIS, p. 120).

Na mesma linha que a estudiosa, outros desenvolveram importantes tentativas de demonstrar como funciona a descentralização wakeana. O livro *Post-Structuralist Joyce – Essays from the French* (1984) traz alguns interessantes recortes, dos quais destacamos os dos autores Stephen Heath e Jean-Michel Rabaté.

Heath defende no seu artigo *Ambiviolences: Notes for reading Joyce* que, ao contrário da ciência, que escreve para explicar, revelar caminhos que levarão a um sentido, o *Finnegans Wake* apenas revela e vela caminhos nos quais cada elemento se tornará um conjunto de traços que levam a outro. Lê-se a obra em um processo infinito e sem descanso de associações de seus fragmentos e de apagamento dessas mesmas associações assim que as próximas se insinuem. Seu texto não é um todo homogêneo, é incessantemente descontínuo, e não existe motivo para que ele seja lido de acordo com o modo de unificação que é comum aos livros (HEATH, 1984, p. 32).

O artigo *Lapsus ex machina* de Rabaté tem reflexões semelhantes. O crítico também procura demonstrar as estratégias através das quais Joyce estabelece uma composição de multiplicidade que não se deixa estabelecer como unidade. O estudioso afirma que o fator de maior imprecisão da obra é a constante auto-referencialidade (RABATÉ, 1984, p. 92). Esse recurso serve à criação de uma rede de citações que faz com que um símbolo sempre se refira a outro. É dessa forma que o leitor da obra convive com a falta de acúmulo de informações, com a dissolução e modificação da ordem delas (1984, p. 94).

Portanto, de modo geral, estes autores tentam demonstrar como o livro se constrói por referências cruzadas que não nos permitem definir o que é um elemento do *Wake* se não apenas dizendo o que ele tem de diferente em relação a outros ou até em relação ao seu oposto. A *relação*, então, é o modo de leitura das narrativas, objetos, substantivos e personagens.

Entre as possibilidades de a percebermos, Heath destaca a fusão de opostos. O autor elucida que, diferente do que possa parecer, ela não é uma simples afirmação de

---

<sup>44</sup> “O maior erro crítico ao comentar o *Finnegans Wake* tem sido a suposição de que podemos estar certos de quem, onde e quando tudo está no *Wake* contando que pesquisemos o suficiente”.

sentenças diversas e contraditórias. A força desse procedimento está na hesitação do princípio de não-contradição, pois não se trata de A e nem de -A (não A). A lei da negação, que funda o julgamento, é constantemente transgredida ou deslocada por uma escrita que sugere outra lógica. O autor faz uma curta demonstração, lembrando-se de ressaltar que outros elementos que não enfatiza neste momento participam do processo.

1. 'Sansglorians' (FW 4.07): Sans glory (without glory) / Sang glory (with blood and glory)
2. 'Stay us wherefore in our search for tighteousness, O Sustainer' (FW 5.18-19): Support us, be our stay / hinder us, stop us, stay us
3. 'There's leps of flam in Funnycoon's Wick' (FW 499.13) ( = transforming citation of 'You'll have loss of fame from Wimmegame's fake' (FW 375.16-17)): loss of / lots of  
(...)
9. 'andthisishis' (FW 177.33): antithesis (his other) / and-this-is-his (his same)<sup>45</sup>  
(HEATH, 1984, p. 59).

Para Heath, essa é uma das principais formas de notar que o *Wake* não se constrói por um enciclopedismo, um acúmulo de informações que podemos apreender. O estudioso defende que o sonho pode ter mais relação com a fusão de opostos do que parece ao primeiro olhar, pois Freud chegou a descrevê-lo como a ausência de qualquer princípio de negação ou das categorias de julgamento do mundo diurno. Na escrita de Joyce, o recurso é essencial para dar à linguagem seu caráter ilimitado, visto que abre uma experiência constante de limites na qual o objeto está deslocado e disperso (HEATH, 1984, p. 59). Como o sentido existe na exposição da relação entre os contrários, ele fica retido na forma do próprio significante (1984, p. 53).

Vejamos mais um exemplo: em “Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? of a trying thirstay morning?” (6.13-14 [“thirstay”: Thursday (quinta-feira); thirsty (sedento); stay (permanecer)]) temos como possibilidade de motivo da morte do herói tanto a sua sede – que remete ao seu desejo por pecar, mas também a uma vontade de se contaminar pela fluidez feminina – como sua permanência – que indica uma continuação no caminho da lei divina, bem como uma fixidez de estado. O desejo

<sup>45</sup> “1: sans [Fr. ‘sem’] glória (sem glória) / glória de sang [Fr. Sangue] (com sangue e glória) [e ainda ‘sanglot rian’ (Fr.: ‘solução ridente’), que é uma autocontradição]; 2: Nos dê forças, seja nossa fortaleza / impeça, pare-nos, barre-nos; 3: [ambas as frases são transformações de ‘Lots’s of fun at Finnegan’s Wake’, ‘Muita diversão no velório de Finnegan’, trecho da balada que inspira o título do livro]: muita / perda; 9: antítese (seu outro) / e-este-é-ele (seu mesmo)”.

masculino se revela contraditório, pois elementos opostos participam dele. Contudo, ele não é um aspecto *mais* o outro, uma convivência paralela. Ele é justamente a ocupação conjunta do mesmo espaço por ambas as características.

Consideramos esta observação de Heath bastante relevante. Como enfatizamos na introdução deste trabalho, parece-nos que o principal objetivo da comunicação wakeana é superar o tipo de pensamento ao qual estamos condicionados, aquele que divide verdade e falsidade. Ou, poderíamos também dizer – para nos aproximar das colocações de Heath – aquele que separa afirmação de negação. Como esclarece o autor, esse não é o único recurso linguístico da obra para isso, porém serve para exemplificar sua tentativa de fugir dos limites da linguagem comum, que pode afirmar apenas um polo e para isso precisa negar seu oposto. Joyce constrói um mundo no qual nada pode ser negado, onde as hipóteses não são recusadas, são apenas expostas. E nós as reconhecemos como possibilidades que convivem porque estão sobrepostas e não apresentadas por sequência (o que já as definiria como segmentos). É por esta razão que Heath defende que elas estão no próprio significante. Se tendemos a “traduzir” a justaposição em nossas interpretações, temos ainda assim a consciência de que tal transposição não expressa a equivalência adquirida pelos contrários na forma wakeana.

O exemplo dado foi o da construção das palavras, porém o mesmo pode ser dito sobre a sobreposição das narrativas do romance. Como observaremos mais adiante, ainda que nos concentremos na leitura de apenas um trecho da obra, nenhum deles existe isoladamente. Cada episódio apresentado, cada versão da queda, traz inúmeras referências dos outros. Eles são *interdependentes*. De onde entendemos por que Rabaté defende que a auto-referencialidade é o elemento responsável por não nos permitir ganhos de informação que nos levem a *um* entendimento geral sobre a obra. Há apenas pistas que sempre apontaram para outro enredo, nenhuma delas permitindo um círculo fechado. Quando Heath fala do processo contínuo de associações entre os próprios fragmentos da obra e Norris do grande campo de referências cruzadas, eles estão chamando a atenção para o mesmo aspecto: cada elemento wakeano nos remete a outros dele mesmo e nos faz retornar a esses para compreender as relações



que promovem o sentido, de forma que apenas lemos o *Wake* num processo de contínua releitura.

Mesmo que não haja revelação, há sua promessa. Para Rabaté, o recurso dominante da obra é esse, a promessa de significado, de clarificação por vir, o que só faz reafirmar a auto-referencialidade. “I shall explex what you ought to mean by this (...) in the subsequent sentence’ (149.30-2): of course, the subsequent sentence brings no clarification (...). It’s a series of prolepses and adjournments, procrastinations, tergiversations and hesitations that defer meaning (...)”<sup>46</sup> (RABATÉ, 1984, p. 93).

Segundo o crítico, a função da parábola é mascarar a falta de respostas, enquanto, na verdade, variações do mesmo não podem deixar de continuar se narrando, o que faz da narrativa uma descarga de energia (RABATÉ, 1984, p. 94). Desta maneira, na releitura, ocorre uma reorganização do pensamento: quando reiniciamos o caminho do livro, somos levados não a um ganho de informações, mas a uma dissolução que apenas modifica a ordem anterior (RABATÉ, 1984, p. 94). Rabaté ressalta que o sentido se faz nos momentos em que tudo colide, explode abruptamente. As informações, as referências, cruzam-se de forma que, súbito, revelam um sentido. Em seguida, ele escapa, se modifica, trazendo infinitas novas associações.

Admitindo que o romance não revele um acúmulo de informação através das quais encontraremos certas verdades, e sim apenas exponha diversas formas de organização dos mesmos elementos, é preciso ainda que lembremos que é a releitura que permite a leitura. E se é porque fazemos conexões com outras narrativas, com momentos em que aquela referência apareceu de outra maneira, que conseguimos observar esta, isso não denota certo tipo de ganho? Talvez não aquele no qual chegaremos a uma linha condutora da obra, uma versão homogênea de suas narrativas. Porém um ganho que nos permite entender, por semelhanças e diferenças, a complexidade da combinação que formula as instabilidades deste quadro. E, sendo assim, notar quais são as singulares justaposições que ele realiza para que continuemos a ser desviados de reduzir o sentido ao caráter de negação da linguagem comum.

---

<sup>46</sup> “Explicitei o que deves entender por isso (...) na sentença subsequente’ (SCHÜLER, 2004, p. 127): é claro, a sentença que se segue não traz clarificação alguma (...). É uma série de prolepses e adiamentos, procrastinações, tergiversações e hesitações que adiam o sentido”.

Alguns autores cujo trabalho é posterior ao desses pós-estruturalistas se fizeram perguntas semelhantes. John Bishop, que publica o livro *Joyce's Book of The Dark* em 1986, apenas dois anos depois dos artigos de Heath e Rabaté, é provavelmente o primeiro a chamar essas análises de limitadas. Para o crítico, se por um lado o *Wake* realmente abre associações infinitas, não se pode deixar de lado a observação das cuidadosas escolhas do escritor.

Such readings [the post-structuralists] will hardly explain, however, why it would have taken Joyce fifteen years to produce a text which he has always careful to distinguish from dada and the surreal; or why, when he was asked to say what the *Wake* was 'about', Joyce never hesitated to say that it was 'about the night' (as opposed to less concrete forms of nothing) (BISHOP, 1993, p. 299).<sup>47</sup>

Em seu livro de forma geral, Bishop procura demonstrar como o texto wakeano não é destacável do sono que o está produzindo. Para o estudioso, é bastante claro que suas narrativas como um todo participam de uma noite de sonho de um homem, aquele que durante a obra voltará muitos vezes sob a sigla HCE. Tendo isso em mente, podemos até identificar muitas das características da vida dessa pessoa quando acordada (sua profissão, sua família, seus traumas etc.). Mas como sabemos, o contexto onírico é de fantasias, e nenhuma informação será confiável. Elas devem ser observadas como indícios.

Sob este ponto de vista, muito mais ligado à vida material (ao que acontece quando dormimos), Bishop também tentará mostrar que o sentido no *Wake* sempre escapa. Isso porque, estando no campo do inconsciente, lidamos com muito mais do que a razão pode apreender. O sonho "(...) is what one cannot think about because it unfolds in a bottomless fissure within which thinking and all our quotidian ways of knowing disappear"<sup>48</sup> (BISHOP, 1993, p. 24). Da forma como vemos, duas visões serão defendidas pelo estudioso: a de que o *Wake* se organiza de maneira bastante complexa para que decifremos seus enigmas e a de que as respostas encontradas não serão

---

<sup>47</sup> "Tais leituras [as pós-estruturalistas] dificilmente irão explicar, contudo, por que teria Joyce levado quinze anos para produzir um texto que ele sempre teve o cuidado de distinguir de dada ou surreal; ou por que, quando lhe pediam para dizer do que tratava o *Wake*, Joyce nunca hesitou em dizer que ele era 'sobre a noite' (em oposição a formas menos concretas de 'nada')".

<sup>48</sup> "é aquilo sobre o que não se pode pensar porque se desenrola em uma fissura sem fundo dentro da qual o pensamento e todos os nossos modos cotidianos de conhecimento desaparecem".

passíveis de ser organizadas racionalmente. A forma de o inconsciente lidar com tudo o que se acumulou em um indivíduo – seu conhecimento, seus medos e desejos, sua história etc – não é a mesma da lógica, do pensamento que se formula por causa e consequência, por um caminho cumulativo de indícios que leva a uma conclusão.

No entanto, o autor cita muito Freud e recorre a seus métodos para demonstrar que se pode entender o sentido subliminar de um texto wakeano da mesma maneira que a psicanálise interpreta os sonhos de um paciente. Bishop afirma que, independente da ordem em que as informações forem absorvidas e associadas, a interpretação formulada será a mesma. Ou seja, ela está preparada pelo livro e seus fragmentos podem ser montados com o que se vai apreendendo ao longo da obra. É que o sentido imanente do sonho continua se repetindo, deixando-se escapar por entre as imagens e narrativas superficiais (BISHOP, 1993, p. 305). Ele se relaciona sempre com questões reprimidas pela consciência (a sexualidade, por exemplo) (1993, p. 40-41). No decorrer do romance, vamos sempre percebendo os mesmos impulsos por trás das primeiras camadas da narrativa.

Porém, Bishop afirma que as associações infinitas que podemos fazer continuam a alimentar o sentido, de forma que poderemos sempre o perceber deslocado; nunca, por fim, revelado. Não conseguimos definir de maneira conclusiva aquilo que está reprimido no sonhador. Perguntamo-nos, então, como seria possível não interpretar o *Wake* de modo definitivo se tentamos fazê-lo, conforme o crítico, aos modos de *A Interpretação dos Sonhos* de Freud. Essa teoria se baseia na possibilidade de encontrar, definir, o aspecto reprimido no indivíduo que o leva a construir aquele sonho.

Por mais que a aproximação que Bishop realiza da obra seja bastante diversa da de Heath e Rabaté, é na verdade muito difícil argumentar que ele chegue a uma conclusão diferente. Já ao final de seu livro, na penúltima página, o autor resumirá suas ideias afirmando que o sentido wakeano nunca chega em definitivo, e sim está sempre chegando, continuamente, porque está sempre se transformando (BISHOP, 1993, p. 384). Ou seja, nós podemos reconhecer o conjunto de indícios psicológicos que dão sentido a cada quadro narrativo, porém, ao relacioná-los com outros, mesmo que a interpretação anteriormente formulada seja coerente, não é mais suficiente. Novos elementos (que não deixam de ser os velhos elementos, mas agora recombina-

influenciam e modificam o sentido, de forma que não existe um quadro total que se feche. Conclusão bastante semelhante a dos pós-estruturalistas e que nos dizem que a teoria freudiana não é suficiente para esclarecer a técnica desenvolvida por Joyce. O próprio Bishop não deixa de mencionar que o escritor não admitia que Freud fosse sua inspiração. Ainda assim, o crítico defende que a psicanálise pode elucidar algumas relações, algo que nenhum dos outros estudiosos wakeanos aqui selecionados nega.

Talvez seja mais fácil afirmar que estes autores demonstram o mesmo sob perspectivas diferentes. Bishop faz uma investigação mais apurada das palavras que o livro cria. Passando por vocábulos do romance todo, o autor busca revelar o tipo de mundo que conseguem criar, que é diverso da percepção da consciência. Para tanto, recorre à psicanálise e seus estudos sobre o inconsciente. E é por considerá-la extremamente relevante para se compreender a estrutura da obra que o crítico defende que sua visão é mais completa – já que autores como Heath e Rabaté apenas citam Freud superficialmente e se concentram mais no puro funcionamento da linguagem.

O mesmo não pode ser dito sobre Norris, que avança pelas duas frentes, fazendo uma análise estrutural semelhante em método a de Heath e Rabaté, porém fundamentando muito de suas observações na psicanálise<sup>49</sup>: “*Finnegans Wake* is also a dream-work, a basically Freudian dream-work”<sup>50</sup>. A autora explica que, ao criar uma língua que explorasse o inconsciente, Joyce fez uma descoberta bastante facilitada pelas pesquisas de Freud, a de que os procedimentos de formação narrativa do sonho são bastante similares aos da poesia: deslocamento, condensação e distorção permitem a alternância de sentido e a expressão de vários sentidos simultaneamente.<sup>51</sup> A palavra do sonho, bem como a do poeta, pode significar mais de uma coisa ao mesmo tempo porque faz uso de elementos linguísticos como a metáfora, a metonímia e a sinédoque (NORRIS, 1974, p. 100). Isso é necessário para o *Finnegans Wake* para que, como coloca Bishop, aquilo que está reprimido se expresse: falas por ato falho, contendo duplo sentido, são a forma de esses sentimentos passarem pela censura presente no sonho (NORRIS, 1974, p. 103).

<sup>49</sup> Ela recorre, ainda, à filosofia de Heidegger.

<sup>50</sup> “O *Finnegans Wake* é também uma obra-sonho, basicamente uma obra-sonho freudiana”.

<sup>51</sup> Em seu primeiro capítulo, a autora afirma: “*Finnegans Wake* is a dream-work, a basically Freudian dream-work, as I hope to show in later chapters” (NORRIS, 1974, p. 21) (“*Finnegans Wake* é uma construção onírica, basicamente uma construção onírica freudiana, como espero demonstrar nos capítulos seguintes”).

Ao contrário de Bishop, no entanto, Norris acrescenta que o romance não representa a mente de um único indivíduo de maneira exata,<sup>52</sup> e ressalta que não temos como praticar análise com o *Wake*. Ao demonstrar como o sentido reprimido escapa através dos procedimentos de fala dupla, ela defende que Joyce deve ter decidido deixar o processo mais aparente<sup>53</sup> justamente porque não temos acesso ao histórico de uma pessoa (1974, p. 103). Porém, ainda assim, a autora acredita, como Bishop, que uma revelação de quais são os traumas, as carências psicológicas que parecem se insinuar todo o tempo, nunca chega em definitivo (1974, p. 118).

Então, por mais que Bishop tenha questionado a pouca consideração da vertente crítica pós-estruturalista para com o cuidado com que Joyce teria construído as “armadilhas” nas quais devemos cair, podemos perceber que estamos até agora nos movimentando pelas mesmas percepções sobre a linguagem da obra. Elas apontam algo que Rabaté denomina *compromisso wakeano com o fracasso*, ou *auto-sabotagem* (RABATÉ, 1984, p. 91). Um esforço bastante complexo por parte do romance em não nos deixá-lo entender, por mais que nos induza todo o tempo a interpretações que preparou.

Norris faz uma complexa compilação dos recursos linguísticos pertencentes ao sonho e reaproveitados por Joyce. Porém, ainda não podemos nos contentar. Porque, como defende Bishop, o escritor não apenas desenvolveu um mecanismo, mas passou anos engenhando a forma de usá-lo. Escolheu cada referência não somente com o poder de sua memória eidética, porém com muita pesquisa sobre as culturas e a história mundial. Assim, tomamos aqui de empréstimo a ideia de Caetano Galindo, que cita Freud para defender a responsabilidade referencial do texto: “o empenho do sonhador em impedir a solução do sonho fornece-nos uma base para inferir o cuidado com que seu manto foi tecido” (FREUD apud GALINDO, 2008, p. 7). Ainda que o sentido não pertença aos modos convencionais, ainda que não seja lógico, a construção de cada passagem foi pensada para exigir de seus leitores, todo o tempo, certas especificidades.

---

<sup>52</sup> A autora inclusive o opõe ao *Ulysses*, romance anterior de Joyce no qual sabemos que estamos acompanhando a mente de personagens bem definidos.

<sup>53</sup> Por exemplo, ao fundir *syntax* (sintaxe) e *sintalks* (falas pecaminosas), expondo o reprimido sentido sexual da fala em questão (NORRIS, 1974, p. 103).

Uma *fine artful disorder*, nas palavras do próprio livro, que tem de tudo, mas nada de aleatória ou fácil, precisamente como no caso das *vãs*, *simples*, *inconsequentes* representações do tão-freqüente *non sense* dos sonhos que, depois da intervenção de Freud, souberam revelar sua ordem e seu poder de revelação e representação, muito singulares (GALINDO, 2008, p. 8).

Assim, a escolha de Bishop em se concentrar nas palavras wakeanas nos parece, sim, bastante adequada (não como alternativa, porém como complemento à pesquisa que já havia sido realizada pelos pós-estruturalistas), pois busca justamente entender a aplicação da linguagem no decorrer de suas 628 páginas. Novamente, ainda que através de uma abordagem diversa, destaca-se aqui o inter cruzamento das referências wakeanas como aquilo que permite interpretar a obra, algo que, devido à sua indiferença a ordens de apresentação e à sua sobreposição de elementos, vai sempre se construindo através da releitura constante, que permite sempre ver novas conexões e, como afirma Bishop, alimenta infinitamente o sentido.

Bishop, no entanto, em vistas de ter uma percepção geral, elenca os vocábulos aleatoriamente, passeando por eles sem considerar o contexto do qual foram retirados. O que acontece quando tentamos nos concentrar em destilar cada palavra de uma única passagem é algo no que Finn Fordham, autor de *Lots of Fun at Finnegans Wake* (2007), quis empregar seus estudos. Essa forma de análise nos interessa por tentar entender como cada trecho wakeano é preparado: a motivação de cada combinação específica de referências para a construção das partes.

Consideramos bastante significativo o fato de que a pesquisa mais recente das selecionadas para este trabalho seja de um crítico que busca o que há de estável no *Wake*. Parece-nos que um lado da obra foi tão explorado que começou a ser notável a carência de se estudar o outro. Na introdução de seu livro, Fordham não deixa de mencionar as vertentes que defendem que Joyce se esforçou em construir um texto obscuro justamente para que ele não fosse passível de ser transformado em mais um objeto da linguagem comum (FORDHAM, 2007, p. 16) – ele chega a citar Norris, Heath,

Rabaté e alguns outros com estudos semelhantes.<sup>54</sup> Contudo, o estudioso avalia essa visão de complexidade estrutural como limitada.

Ao longo de sua revisão, ele procura mostrar que o romance é sim preparado para nos desviar de uma interpretação unívoca, porém não apenas no intercruzamento de episódios – que se dá, em nossa mente, de maneira aleatória, conforme recordamos de outras passagens. Mas também no aprofundamento do texto, na investigação exaustiva de todas as suas referências. Pois o excesso de informações disponibilizadas é que nos faz, como no mundo, não conseguir apreender (dominar a quantidade de) linhas de sentido. Na visão do estudioso, é possível que reconheçamos, isoladamente, as motivações de cada palavra participante da construção, e ainda assim não conseguimos criar *um* quadro geral de um episódio. São muitas as possibilidades, e é para que elas fossem mais do que nossa mente é capaz de lidar que Joyce trabalhou tanto. Todavia, se elas estão mais ou menos delimitadas, podemos identificar o tipo de deslocamento de sentido que cada alusão realiza ali.

De modo geral, o estudioso se concentra nas intenções de cada obscuridade injetada, para o que trabalha com o método genético de investigação, analisando rascunhos e anotações do autor. Talvez para equilibrar, o crítico também se coloca do lado do leitor, praticando a exegese em paralelo. Depois de mencionar que o próprio Joyce frequentemente realizava exegeses do *Wake* para ilustrar seu maquinário, defende: “meaning may not be fixed but neither is it entirely unlimited. Joyce’s interpretations, and those of his followers, were free enough but not arbitrary or random”<sup>55</sup> (FORDHAM, 2007, p. 32). Fordham aponta uma leitura do escritor:

As example of how free his reading could be, for the sentence ‘L’Arcs en His Ceiling Flee Chinx on the Flur’ (which became 104.13), Joyce glossed ‘flur’ as like ‘Flut’ and ‘Fluss’, flood and river. Interchanging the last letter twice for a different consonant opens the ‘flood(Flut-) gates’ of meaning, as Fritz Senn pointed out. But that is partly the point: the context of a flood below and the rainbow and skylarks up above produces and reflects this free and unlimited movement of interpretation<sup>56</sup> (...) (FORDHAM, 2007, p. 29).

<sup>54</sup> Quem usa a frase tal qual ele cita (ainda quem sem o uso de aspas) é Norris, na p. 125 de *The Descentered Universe of Finnegans Wake*.

<sup>55</sup> “O sentido pode não estar fixado, mas também não está totalmente ilimitado. As interpretações de Joyce, e as de seus seguidores, eram livres o bastante, porém não arbitrárias ou aleatórias”.

<sup>56</sup> “Como exemplo do quão livre suas leituras poderiam ser, para a sentença ‘Os Arcos Celestes na China fogem dos chins no chão’ (SCHÜLER, 2004, p. 13), Joyce glossou ‘flur’ [(al): chão] como ‘Flut’ e ‘Fluss’, inundação e rio [ambos

O que Fordham chama aqui de movimento ilimitado da interpretação é bastante relativo à sua compreensão de limites, sempre ligada a uma ideia de coerência. Portanto, a falta de limites é ainda um tanto limitada, dependente de certo nexo: “Coherence can flow, just as you can be clear without unduly fixing or centering something”<sup>57</sup> (FORDHAM, 2007, p. 32).

Assim, ao contrário de Norris, o crítico procura demonstrar ao longo de sua crítica que há como se compreender o que se passa em toda a obra se houver muito estudo dela (sempre indicando que não apenas um nível de sentido está presente). Para o estudioso, algo que colabora para a definição dos limites é a revisão em grupo na qual os integrantes partilham percepções comuns e, assim, validam entendimentos – “making group reading an ethical practice”<sup>58</sup> (2007, p. 32). E, concluindo a apresentação de seu trabalho, o crítico menciona que Joyce defendia que cada letra em seu texto poderia ser justificada (FORDHAM, 2007, p. 36).

O que pode nos inclinar a concordar com Fordham é que se não existem limitações de interpretação durante toda a obra, existem ao menos, fortes indícios delas. Ao se escolher suas próprias conexões ou graus de aproximação, pode-se acabar por perceber o quanto elas estão preparadas pelo livro: quando investigamos, vemos nossas interpretações sendo constantemente reafirmadas de modo que fica difícil acreditar que sejam contestáveis. É por esta razão que o estudioso defende que as leituras wakeanas têm uma liberdade limitada aquilo que a obra está mais obviamente induzindo. Conforme Fordham, não há necessidade de se multiplicar ou inventar mais ambiguidades para evitar o sentido banal (2007, p. 31). O autor cita Joyce: “the thought is always simple” (JOYCE apud FORDHAM, 2007, p. 32). Se não há multiplicação, o processo deixa de ser infinito e passa a ser conclusivo.

Esta nos parece ser uma perspectiva bastante completa sobre os modos de organização da obra, pois integra uma perspectiva de acúmulo de conhecimento sobre

---

em alemão]. Trocar a última letra duas vezes por uma consoante diferente abre os ‘portões da inundação(Flut)’ do sentido, como Fritz Senn colocou. Mas isso é parte da questão: o contexto da inundação abaixo [no chão] e o arco-íris e cotovias [ambos sugeridos por ‘L’Arcs’] acima produz e reflete este livre e ilimitado movimento de interpretação.

<sup>57</sup> “A coerência pode fluir, bem como se pode ser claro sem se fixar ou centralizar algo desnecessariamente”.

<sup>58</sup> “fazendo das leituras em grupo uma prática ética”



ela, o que está mais do lado da estabilidade do que da pura instabilidade que impede apreensões, como postulado por Norris, Heath e Rabaté. Porém, talvez tão preparada que não exponha a experiência do leitor desprovido dos rascunhos e anotações de Joyce – aquele que pratica *apenas* a exegese. Esse não tem nada no que se apoiar a não ser no próprio *Finnegans Wake* e sua linguagem instável. E ela, que não nos deixa negar nada, também não nos permite afirmar nada. Então, nós apenas fazemos suposições. E quais são os limites de se supor algo?

Se o que é ser coerente com uma obra já é uma questão delicada em todas elas, como isso se aplica a uma cuja própria língua já não nos fornece um campo estável a partir do qual operar?

O que nos perguntamos sobre as reflexões de Norris, Heath, Rabaté e Bishop é: se a releitura permite que tracemos mais e mais conexões, que percebamos mais e mais alusões e apontamentos, que as referências façam sentido de mais modos do que faziam antes, isso significa que o processo de construir hipóteses nos permite acumular, ter ganho, na interpretação do *Wake*?

Repetimos: não aquele acúmulo de consequências que nos leva a chegar a um raciocínio lógico, como se tivéssemos decodificado uma língua ou uma mensagem criptografada, mas sim uma identificação cada vez maior dos desvios e fugas aos quais somos induzidos e que nos apresentam uma visão da pluralidade de seu universo, do quanto ele escapa de ser simplificável.

E, admitindo essa possibilidade, não seria esse ganho uma forma estável de se observar o livro, ainda que constantemente alimentada por novas instabilidades? Parece-nos ser um pouco do que tenta defender Bishop ao dizer que o sentido não para de se reafirmar por todos os lados, porém continua a se modificar e a nunca se definir. O que, como vimos, não deixa de ter muitas semelhanças com a defesa de Rabaté de que o sentido se faz na colisão de tudo, porém se modifica a seguir com a chegada de novas associações.

Ora, não seria este *tudo* que colide aquilo *tudo* que acumulamos de identificação da obra? Simplesmente, de repente, tudo parecendo ter uma organização, um papel mais claro nas relações que estabelece, mesmo que a entrada de novas variantes nos

obrigue a reorganizar quais são as relações. E se as novas conexões podem até desmentir as anteriores, essa não é uma forma de acumularmos em nossa percepção possibilidades igualmente verdadeiras e falsas? Mesmo que a mais nova se afirme e assim negue a outra, elas não se estabeleceriam deste modo como opostos e, então, como no exemplo da fusão de contrários dado por Heath, nós as veríamos como sobrepostas naquela formulação?

Pois, se iniciamos uma leitura do livro com a certeza de que fracassaremos em absorver tudo porque isso foge a nossa capacidade de apreensão, não o faremos assim ao menos com a consciência maior de que a estabilidade foi cuidadosamente projetada no romance para que não nos contentemos de antemão, sem nem sequer tentar interpretar seu mundo, com uma simples definição genérica de seu caráter caótico? Não seremos, então, mais frustrados pela complexidade da experiência wakeana do que pela explicação redutora de uma falta total de sentido na obra e na sua visão do mundo? E, assim, impotentes que ainda sejamos, não teremos depois uma consciência maior, um conhecimento ampliado, da condição humana como vista pelo *Wake*? E tal apreensão não seria uma forma de estabilidade, de ter acumulado experiências que se organizam para nós de maneira a formularmos uma imagem geral de seu funcionamento? E, se tudo isso se confirmar, não estaria Fordham concordando com seus antecessores e apenas acrescentando que a contínua investigação gera, sim, ganho? [Apesar de ainda discordar em relação à infinidade do processo de leitura].

É um movimento complexo de questionamento, pois cada pergunta dessas é interdependente das outras. Porém, elas partem da percepção de que, ao menos no que toca à formulação do sentido no *Finnegans Wake*, as aproximações destes estudiosos concordam em partes e são complementares em outras. Aspectos que para um autor são os principais não deixam de estar contemplado nos que os outros observam como relevantes, e vice-versa. Eles trazem a constante alimentação do sentido induzida pelos cruzamentos essenciais no maquinário wakeano, buscam deixar claro que a obra nunca será estável do modo que é comum às outras, porém também procuram expor que foi cuidadosamente elaborada para quê, investigando, encontremos as conexões preparadas por ela. De modos diversos, então, eles não

deixam de destacar que há limites no romance, mas de um tipo que não nos autoriza a reduzi-lo ao formato lógico.

Tentaremos discutir essa questão mais a fundo em seguida, após, a título de demonstração, experimentar um pouco da leitura do livro.

## 2.2 BUSCA DOS LIMITES DA EXPERIÊNCIA DA LEITURA

De modo geral, os estudiosos wakeanos postulam que lemos a obra fazendo associações. Mas Bishop é quem explica mais longamente como este processo se dá, motivo pelo qual tomaremos sua explanação como base, utilizando alguns comentários dos outros críticos apenas como reforço.

O autor ressalta que é por associação aleatória que se costuma se lembrar de um sonho: a última parte primeiro, a primeira parte no meio, e assim por diante, fora da sequência. E nos pergunta: quem garante que não é assim que os sonhos são formados? Que esta não é exatamente a ordem na qual as imagens apareceram durante a noite? Que os sonhos não são impressões informuladas, “perhaps concealing a secret structure after the fact in order to make logical sense of it”?<sup>59</sup> (1993, p. 9). Para Bishop, é deste modo que o *Wake* nos convida a lê-lo. Sua forma é desordenada, porém nos induz a juntar uma parte de um lugar com outra de outro e, por fim, recorrendo a nossa memória, preencher os vãos entre elas (1993, p. 306). Logo, o sentido wakeano se faz para nós quando o organizamos, ainda que o texto em si não seja expresso assim - “indicating that the words which follow may be taken in any order desired”<sup>60</sup> (121.12-13).

Tomemos um trecho da página 13 do primeiro capítulo como exemplo e veremos como este procedimento se dá.

So This Is Dyoublong?	<u>4</u>
Hush! Caution ! Echoland !	<u>5</u>
How charmingly exquisite! It reminds you of the outwashed	<u>6</u>

<sup>59</sup> “talvez ocultando uma estrutura secreta a posteriori para fazer com que aquilo tenha um sentido lógico”

<sup>60</sup> “indicando que as palavras que seguem podem ser tomadas na ordem que se desejar” (SCHÜLER, 2004, p. 47).

engravure that we used to be blurring on the blotchwall of his	<u>7</u>
innkempt house. Used they? (I am sure that tiring chabelshovel-	<u>8</u>
ler with the mujikal chocolat box, Miry Mitchel, is listening) I	<u>9</u>
say, the remains of the outworn gravemure where used to be	<u>10</u>
blurried the Ptolmens of the Incabus. Used we? (He is only pre-	<u>11</u>
tendant to be stugging at the jubalee harp from a second existed	<u>12</u>
lishener, Fiery Farrelly.) It is well known. Lokk for himself and	<u>13</u>
see the old butte new. Dbln. W. K. O. O. Hear? By the mauso-	<u>14</u>
lime wall. Fimfim fimfim. With a grand funferall. Fumfum fum-	<u>15</u>
fum. 'Tis optophone which ontophanes. List! Wheatstone's	<u>16</u>
magic lyer. They will be tugging foriver. They will be lichening	<u>17</u>
for allof. They will be pretumbling forover. The harpsdischord	<u>18</u>
shall be theirs for ollaves.	<u>19</u> <sup>61</sup>

Nessa passagem, a percepção do leitor wakeano poderia ser dirigida ao aparecimento das iniciais HCE que estão em forma de acrônimo nas frases “Hush! Caution! Echoland!” e “How charmingly exquisite!”. Ela denota a presença do personagem principal da obra, como sugere um trecho do segundo capítulo.<sup>62</sup> Mas a parte aqui analisada é do primeiro capítulo, a sigla ainda não teve uma narrativa que chamasse atenção para ela e sequer foi reforçada pelo seu repetitivo aparecimento, algo essencial para que o leitor a reconheça como uma constante na obra e não apenas uma das tantas informações que, no acúmulo, se pulverizam. Já começamos a leitura, portanto, por uma releitura, pois é preciso ir adiante pelos episódios wakeanos para, num retorno compreender a indicação.

Não podemos ter certeza de quem é HCE. A cada vez, as iniciais sugerem uma pessoa com nome e contextos diferentes. Ainda assim, a presença da sigla é

<sup>61</sup> “Então Esta É Dublândia? Hescuta! Cautela! Ecolândia! Ho charme estranho! Lembra-te as deslavadas engravuras que costumávamos jazigar no manchamuro de sua barcampada casa. Costumavam? (Estou certo que o fatigante vôo-rasante do Marmanjo Miguel, com sua caixapela de chocolates mujicais, está escutando) Digo, os restos do abusado campamuro onde costumavam estar barpultados os Ptolomens dos Incabus. Costumávamos? (Ele está só pretendendo estudar a harpa jubilar de um segundo existido ouvinte, Percebe-Orelha.) É bem sabido. W.K.O.O. Ouve? Juntao muro maussolmano. Fimfim. Com um grande funforró. Fumfum fumfum. ‘Toé optophone que ontophana. Escuta! É de Pontepedra a mágica lira. Eles glutarão porvir. Eles luzirão prasser. Eles pretumblarão praver. A harpadiscorde será deles prassempre” (SCHÜLER, 2012, p. 13).

<sup>62</sup> “The great fact emerges that after that historic date all holographs so far exhumed initialled by Haromphrey bear the sigla H.C.E” (32.12-14). “O grande fato emerge que após essa data histórica todos os hológrafos até agora exumados iniciados por Triphredo trazem a sigla H.C.E.” - Haromphrey e Humphrey são nomes de HCE nesta narrativa (traduzidos por Triphredo por Schüler).

certamente uma estabilidade da obra,<sup>63</sup> mas não uma estabilidade fechada. Ela existe em associações deste mesmo personagem com outros nomes que aparecem independentes das três letras como Jarl van Hooter, Persse O'Reilly ou Finn MacCool. Este último é o maior herói mítico da cultura irlandesa e sua presença se insinua neste trecho em "Fimfim fimfim". Associado muitas vezes no decorrer do *Wake* com o personagem principal, ele ganha no presente capítulo uma atenção especial, pois seu velório se apresenta como vaga linha narrativa do mesmo.<sup>64</sup>

Em função de tal sugestiva condução da trama, o velar de Finn MacCool, pode-se perceber esse trecho levando a atenção do leitor para o próprio morto. Como é comum em funerais, são trazidas lembranças sobre o seu passado (It reminds you of the... that we used to...). Isso enquanto se insinuam as palavras "mausoléu" ("mausolime"), "funeral" ("funferall"), "túmulo" ("gravemure"), "enterrado" ("blurried"), "restos" ("remains") e fim ("Fimfim fimfim").

Ao longo do livro, HCE é tantas vezes associado a um taberneiro (um "innkeeper") que a profissão pode ser tomada como uma unidade do personagem. É este dado que permite entender que, ao olhar para seu corpo ("lokk for himself"), ele agora lembre ("it reminds you") uma imagem ("engravure") sua que costumava estar na parede ("gravemure" [mure (fr): parede]) de sua taverna ("innkempt house"), uma que era frequentemente vista borrada ("used to be blurring"), talvez por conta do estado ébrio dos frequentadores.

Mas HCE também é, por vezes, associado a São Miguel, aludido aqui em "Miry Mitchel". E como o trecho sugere um embate ("tugling" e "harpsdischord") eterno ("foriver" e "forover"), "Fiery Farrelly" aponta o demônio. Se falamos de uma imagem bem conhecida ("its well known"), podemos supor que a imagem que costumava estar pendurada insinua o quadro *São Miguel e o Dragão*, também chamado de *São Miguel derrota o demônio*, de Rafael<sup>65</sup>, pois "fiery" [(in): "ardente", "flamejante", "chamejante"] é

<sup>63</sup> Bishop, que considera o *Wake* como a narrativa do sonho de HCE, defende que a sigla serve nem tanto para aludir (como seria o caso dos seus outros nomes - Jarl van Hooter, Perse O'Reilly etc) como para *identificar* alguém estável, o próprio sonhador (BISHOP, 1993, p. 141).

<sup>64</sup> O ato de velar Finn sugere, por relação com o título da obra, o velório de Finnegan da canção folclórica. Não diferente, o morto acordará mais ao final do capítulo.

<sup>65</sup> A descrição do quarto de HCE iniciada na página 558 inclui a frase: "Over mantelpiece picture of Michael, lance, slaying Satan, dragon with smoke" (FW 559.16).

o dragão<sup>66</sup>. São Miguel, então, como na pintura, está lutando (“stugging” [(in): struggling]) com ele.

Todavia as identidades não são estáveis e esta mesma luta permanente entre o anjo e o demônio é por vezes, no decorrer da obra, associada aos filhos gêmeos de HCE, que têm personalidades opostas e vivem em tensão. Campbell e Robinson, no guia *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, explicam que as características de personalidade, que no pai são ambigualmente combinadas, neles são isoladas, o que faz com que sejam personagens bem mais simples (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 10). Em termos de apreensão do mundo, um se conecta à audição e outro à visão.

A tensão entre estas duas percepções é própria da língua wakeana e também se implica nesta passagem. Se nos voltarmos para o seu início, podemos ler “Dyoublong” como uma língua dupla [(in): “double”; (fr): “langue”]. Língua que é apreendida no jogo entre som e grafia. Por esta via, o objeto de observação do trecho pode se tornar a comunicação do *Wake*. E como estamos lidando com identidades deslocadas que só existem por alusão, linguagem e homem podem se (con)fundir, ambos tornando-se agentes discursivos da passagem. As frases “Hush! Caution! Echoland!” e “How charmingly exquisite!” do trecho aqui colocado trazem a presença de HCE e ao mesmo tempo evocam visão e audição, as duas vias pelas quais se apreende a língua dupla do *Wake*.

O caminho de associações que estamos traçando então se transforma, passa de recordações do morto às duas percepções, visão e audição, misturadas: após ser mencionado o eco (“Echoland”) e a aparência encantadoramente preciosa (“charmingly exquisite”) daquilo que se observa, a língua é comparada a uma gravura (o quadro) ao mesmo tempo em que se interrompe para falar de sua musicalidade (“mujikal”) – que está entre ser angelical (Miguel) e ser emitida por uma anjo caído (o demônio). Há um pedido para olhar (“lokk for himself”) e, depois da palavra “Dbln”, surge o que talvez seja um eco dela (“W.K.O.O”), hipótese reforçada pela pergunta: escuta? (“hear?”). O que dá a entender que esta observação é pela visão e audição simultaneamente. “By the mausolime wall” não nos deixa entender se é para se ver algo por perto do mausoléu,

---

<sup>66</sup> *Fiery Farrelly* também se refere a *Feardorcha O'Farrelly*, poeta irlandês do século XVIII, cujo primeiro nome, *Fear Dorcha*, é irlandês para “o Homem das Trevas”, uma referência ao demônio.

ou se este som, que se quer saber se se consegue ouvir, ecoou porque bateu na sua parede. Um ruído se insinua: “Fimfim fimfim” – o resto (o fim) do som do eco? O barulho é transformado em “Fumfum fumfum”, denotando seu caráter divertido (“fun”) e então “descrito” como “‘Tis optophone which ontophanes” – optophone, segundo Campbell e Robinson, é um instrumento que transforma imagens em sons (2005, p. 43). “List”, um pedido para ouvir esta lira (“lyre”), ou para escutar o lirismo construído nesta linguagem por poetas irlandeses (“ollaves”).<sup>67</sup>

Nessa passagem, então, podemos admitir como personagens (ao modo wakeano) os irmãos, a linguagem wakeana e HCE. Contudo, talvez o trecho esteja falando ainda de Dublin, como mais obviamente implica a sentença “So This Is Dyoublong?”. “Então esta é Dublin” soa como uma expressão típica de alguém que conhece uma nova cidade. No *Wake*, todos os lugares do mundo (ou mesmo dos mundos míticos) sempre podem ser Dublin. Podemos dizer que o nome da cidade funciona como a sigla HCE, pois ele indica tanto a capital irlandesa em si quanto, pelas associações de cada episódio, pode representar qualquer outro local. Aliás, o fato de toda a frase estar com iniciais maiúsculas já nos coloca diante de uma pergunta que já é uma resposta, um *Este Lugar a Que Você Pertence* [(in): you belong), como um nome de localidade que pode ser substituído por qualquer outra. O que nos interessa nela é que é bem conhecida, (“it is well known”), talvez, justamente porque é o seu lugar (o do leitor). Ainda assim, pode ser que haja lacunas em sua representação, o que indica a falta de vogais em “Dbln”, como também ruídos em sua narrativa – já que ela é a terra do eco – e também a própria interrogação, conotando uma dúvida: “So This Is Dyoublong?”.

Isto nos traz a dúvida: observamos a cidade na qual há uma taverna ou uma imagem dela pendurada no quadro dentro do estabelecimento?

Estamos trabalhando com recursos próprios do sonho, como a sinédoque, que permite que Dublin represente mais do que apenas a capital da Irlanda, e a condensação, que transforma HCE e a linguagem wakeana em uma mesma representação. Ainda através deste último procedimento formal, a capital irlandesa e

---

<sup>67</sup> Embora o título de Ollave se referisse a qualquer “doutor” em sua área na Irlanda antiga, aquele que tinha alcançado o nível máximo de sua profissão, o termo era comumente entendido como um especialista em poesia ou história, ou ainda, nos dois campos juntos.

HCE também se fundem. Ou seja, a passagem trata da língua, da cidade e do homem como um mesmo sujeito. O que, por outro lado, também torna os três elementos adjuntos adverbiais de lugar. O espaço desta narrativa (este que ecoa e é imagem vaga) é não apenas o da cidade, mas, simultaneamente, o do morto.

Se lemos “lokk for himself” como “veja através dele” (por ele) e percebemos que “lokk” insinua também “lock” (“fechado”), “este lugar a que você pertence” pode ser o inconsciente (dele ou nosso), o espaço do sonho – que é todo o *Wake* – e que nos cerra em nós mesmos, isolando-nos do mundo. Bishop nos lembra que a experiência do sono propicia à experiência humana a sensação do que é mergulhar no escuro como um espectro e retornar à luz do dia em um corpo (BISHOP, 1993, p. 76). Em outros termos, que muito das crenças sobre o que acontece com nossa consciência depois de morrermos baseia-se no que ocorre quando dormimos.

the *Wake* suggests – as others have elaborately argued – that some unconscious reflection on the human experience of the night seems intricately entangled in even the most complex beliefs about ‘eternal sleep’ and the existence to which it leads – because, however short an ‘ephumeral’ it may be, sleep brings the world to its end”<sup>68</sup> (BISHOP, 1993, p. 75).

Temos, então, um homem fechado em si, em seu espaço interno – denotado pela sonoridade de “in” (“dentro”) em “inn house” –, e pela palavra “Incubus”, “pesadelo” – também ressoando algo de interior ao ser associado ao prefixo “in”.<sup>69</sup> É por este motivo, talvez, que as iniciais de HCE estão preenchidas com uma observação sobre o eco que se faz nesta terra, pois tudo se multiplica e se dissipa na mente daquele que dorme ou no espírito da vida após a morte. E, assim, a experiência de morrer é também a de uma linguagem impossível no mundo diurno – pois tão fechada quanto ele está em

<sup>68</sup> “O *Wake* sugere, como outros já elaboraram, que algum reflexo inconsciente da experiência humana da noite parece intrinsecamente contido mesmo nas mais complexas crenças sobre ‘o sonho eterno’ e a existência à qual ele leva – pois, por mais curta e efêmera [unindo à palavra ‘funeral’] que possa ser, o sonho provoca o fim do mundo”.

<sup>69</sup> A linguagem wakeana não apenas coloca nossa atenção na junção de palavras, mas também na máxima separação que delas possa haver: “A morpheme is the smallest meaningful unit of language that cannot be analysed to any smaller degree. Joyce has been turning to these units – affixes, prefixes, suffixes and infixes – and morphing them into new words, displaying a ‘nomomorphology’ – a concern with the laws (‘nomo’) of the units of language” (FORDHAM, 2007, p. 64). “Um morfema é a menor unidade significativa da língua, que não pode ser analisada em um grau menor. Joyce se voltou a essas unidades – afixos, prefixos, sufixos e infixos – e as transformou em novas palavras, revelando uma ‘nomomorfologia’ – que trata das leis (‘nomo’) das unidades da língua.



si mesmo, sem perceber o entorno, está a linguagem do *Wake*, pura obscuridade, já que permite a multiplicação das interpretações até o ponto de suas pulverizações.

Nesta língua ou no quadro geral de nossa observação, não somos apenas “nós” (talvez “nós”, as vozes do texto, ou talvez “nós”, a humanidade) que estamos retratados, mas os “Ptolmenses”. Os ptolomeus [(in): Ptolemies], levando-nos de volta ao antigo Egito, e dólmens [(in): dolmen], monumentos megalíticos que eram túmulos coletivos. Novamente estamos no campo da morte. Logo, na frase onde estão estes vocábulos, e que reformula outra anterior, a sepultura substitui a residência que aparecia em “innkempt house”, ela é a habitação atual (e pensando ainda em jazigos, “chocolat box” pode ser um caixão que, sendo de madeira, tem cor de chocolate)<sup>70</sup>. Ambos estão ligados aos Incas, que aparecem em “Incabus” no final da mesma sentença. Já que culturas de lugares e épocas tão diferentes se unem, tão indeterminado quanto o espaço, portanto, é o tempo da cena.

E quem fala? Percebe-se, desde o início, que há mais de uma voz. E por que há alguém ouvindo externamente? Se este alguém é o próprio São Miguel, que está no quadro, o quadro ouve o que falamos dele? Ou o morto é quem ouve? De quem é a voz que pergunta “used they?”. Talvez de Miguel, que está surpreso. Talvez do interlocutor do comentário imediatamente anterior. Ou talvez o próprio autor da explanação esteja em dúvida (como o *Wake* nos deixa em dúvida) quanto a sua colocação. Mas por que o aviso entre parênteses? É algo dito em voz baixa? É o pensamento de alguém? É um “aparte” do narrador que conversa agora com o leitor? E se o narrador pode conversar com o leitor, quando diz “It reminds you” é a este que ele se refere?

Por ora, paremos por aqui. Seguindo o mesmo procedimento associativo, ainda há como expandir muito as interpretações deste trecho. Todavia desejamos tentar localizar o que está dado nele.

Tomemos um exemplo externo para definir, por diferença, o que ocorre aqui. Pois quando, no *Ulysses*, Stephen Dedalus diz “isso é Deus” e completa com “um grito na rua” (JOYCE, 2012, p. 138), o personagem abre um campo grande de interpretações sobre o sentido de sua afirmação. Mas todas elas estarão submetidas a um dizer: “isso é Deus, um grito na rua”. Quando nos perguntamos o que isto significa, “isto” é a frase

---

<sup>70</sup> E existe “ill-kempt”, mal cuidada. Seria a cor marrom do chocolate a sujeira deste lugar?

dada, é o que está escrito, definido, indiscutível, absoluto. É presença, e qualquer relação que quisermos traçar deve partir desse centro que é o uso dessas palavras.

Mas neste trecho do *Wake*, o que é dito? O campo de possibilidades de interpretação está submetido a quê? Não há uma construção comum de linguagem, uma ordenação constituída de sujeito, objeto, verbo, adjunto adverbial etc. Estas funções estabeleceriam uma base sólida sobre a qual poderíamos construir pontes com referências externas aos vocábulos presentes nos papel, apontando correspondências com outras imagens. Ou seja, elas nos permitiriam a construção metafórica.

A metáfora exige um contexto que, no paralelo com outro, potencializa uma mensagem, uma revelação. Este é o caso da fala de Dedalus. Porém, não podemos dizer que o mesmo acontece aqui, não há afirmações que sugiram outras. Nada chega a ser afirmado, nada é dito: no *Wake*, todo e qualquer caminho percorrido já é interpretação, surge como uma hipótese. É assim que, nesse trecho, Dublin pode ser adjunto adverbial de lugar, bem como pode ser sujeito. O mesmo se pode dizer sobre o homem, a língua, os sentidos audição e visão e, talvez, o inconsciente e a morte. Heath afirma que o *Wake* está fora das categorias descritivas da retórica justamente porque impossibilita a metáfora – “according to what criteria are any particular elements to be identified as metaphors in a text in which every element refers to another, perpetually deferring meaning?”<sup>71</sup> (HEATH, 1984, p. 41). Noutros termos, como identificar correspondências se não é possível definir o ponto de onde se parte, se todo ponto já é destino e, em vez de nos revelar sua origem, já aponta outro destino?

Esta configuração invariavelmente porosa da linguagem da obra tem uma motivação para a qual Norris chama a atenção: a busca pela verdade (NORRIS, p. 139). No trecho aqui analisado, podemos perceber no “I say” a abreviação da estratégia que é uma das mais recorrentes no decorrer do livro: a “correção” da versão dos fatos. A cada vez que eles são apresentados, se modificam. Então, não bastasse nossa interpretação partir de ausências (da falta de afirmação), ela será constantemente desmentida por reconstruções da “verdade”. Dessa forma, durante todo o *Wake*, convivemos com a constante reformulação daquilo que não chegou a se formular.

---

<sup>71</sup> “Segundo quais critérios poderíamos identificar quaisquer elementos particulares como metáforas em um texto em que todo elemento se refere a um outro, perpetuamente adiando o sentido?”.

No processo que é comum a outros livros somos autorizados a avançar infinitamente em nossas interpretações partindo sempre das palavras dadas. No *Wake*, nós damos as palavras. Porém, elas vêm ainda como resposta ao romance, às suas insinuações. E, como a linguagem wakeana conservará durante toda a obra seu caráter instável, ela nunca poderá nos confirmar se estamos traçando caminhos corretos. Confrontaremos hipóteses levantadas de trechos com hipóteses levantadas de outros trechos, o que nos impede de delimitar. E é assim que, no lugar de um centro, temos um jogo que se dá entre elementos sem origem – conforme defendido por Norris, Heath e Rabaté. Forma-se, para nós, uma rede de múltiplas narrativas submetida a ausências.

É simultaneidade de possibilidades e ausência do absoluto.

Mas como dito anteriormente, Norris e Bishop falam em sentido subliminar, ligado ao que é reprimido, e Fordham defende certo tipo de delimitação. Como podemos vê-la aqui?

É que, ainda assim, não podemos negar que nossa delimitação está no próprio texto. Que é ele que nos “comunicou” a oposição de São Miguel e do Demônio, bem como um ambiente da morte, do sonho, da pré-história... É claro que percebemos estas referências em relação também com outros momentos do romance. Porém, eles são todos, como este, feitos de ausências.

Estamos tocando aqui, então, no principal ponto de confronto entre as teorias apresentadas. Pois a questão contraditória do *Finnegans Wake* é nos dar uma linguagem totalmente instável, contudo fornecedora da possibilidade de se criar uma rede de informações. O *Wake* nos diz que “this is *nat language* at any sinse of the world”<sup>72</sup> (83.12). Ela nem é uma não-linguagem [not-language], nem uma linguagem por associações em rede [net-language] e nem uma linguagem noturna [night-language], porém pode ser tudo isto, e por este motivo se define apenas na relação destas possibilidades. Mas como o vocábulo “nat” contém a letra *a*, ausente nestas três palavras, ainda poderíamos pensar numa linguagem nacional [national], ou nativa [native], ou natural [natural], todas estas apontando para as noções de identidade, pertencimento e originalidade, bastante adequadas para se pensar a língua como provida (ou provedora) de centro, de estabilidades. Talvez, então, a definição aponte

---

<sup>72</sup> “isso é linguagem-noite em qualquer sentido do univerbo” (SCHÜLER, 2003a, p. 189)

para a tensão entre uma língua instável, múltipla, sem correspondências diretas, e uma linguagem estável, na qual a comunicação é possível porque correspondências não lhe faltam. Ela é marcada pela contradição, pelo paradoxo.

Para discutir a comunicação de um sentido na linguagem wakeana, recorramos a Bishop, que elucida algo sobre o processo de leitura wakeano que é mais breve ou por vezes mais implicitamente abordado nos outros autores.

A ideia de uma língua da noite tem um papel muito importante na compreensão da construção do *Finnegans Wake* pois, como explica Bishop, o sonho tem a mesma forma do enigma. Seu processo de resolução exige a habilidade de estabelecer conexões distantes livremente e de descobrir o sentido nas entrelinhas. Depois de um período em que a pessoa para quem o enigma foi colocado se sente perdida, ela tenta apreender a resposta antes que seja dada –Se o indivíduo estiver apto, acostumado com este tipo de procedimento, consegue chegar à resolução simplesmente captando-a. O livro pede ao leitor que faça isso a cada palavra. “But what is that which is one going toprehend? Seeks, buzzing is brains, the feinder”<sup>73</sup> (223.25-26). Seu sentido é encontrado na construção livre do sonho noturno e surge subitamente, não por acumulação, não por lógica consecutiva (BISHOP, 1993, p. 312). Segundo Bishop, os sonhos são apreendidos num *insight* porque têm relação íntima com o sonhador, mesmo que não se entenda como. O processo que faz captar seu sentido é o mesmo que provoca o riso: o reconhecimento imediato, independente de um entendimento intelectual, faz com que o leitor naturalmente ria. É isto que lhe informa que está lendo o *Wake* de maneira correta (BISHOP, 1993, p. 314). Em outras palavras, lemos o sentido correto, o sentido imanente, através do inconsciente que, como nos sonhos, comunica algo ao consciente sem que nele ocorra um discurso lógico.

Pesquisar pelas referências da narrativa e tentar traduzir as tantas línguas que se misturam pode ajudar, mas Bishop diz que é preciso ter certa relação com a sorte para ser o leitor ideal do *Wake*. A mensagem subliminar frequentemente terá pouca relação com o sentido mais aparente. Este último, nós o reconhecemos logo de início, mas em seguida é como se ele escapasse, pois o que nos resta é uma estranha sensação de que temos um quebra-cabeça para solucionar (BISHOP, 1993, p. 313).

---

<sup>73</sup> “Mas o que é que um deverá apreender? Busque. Esquente o miolo, investigador” (SCHÜLER, 2002, p. 223).

Esta ideia do estudioso remete aos recursos poéticos do sonho elucidados por Norris (condensação, deslocamento e distorção), que foram identificados por Freud e são utilizados de maneira semelhante no romance: para apontar que não se está se falando daquilo que é mais óbvio na formulação (ou, ao menos, não apenas disso). A autora também busca demonstrar que não é por racionalização, que seria o mesmo que dizer por acúmulo, que chegamos à revelação. Para tanto, lembra-nos “Freud tells us that the joke is, in fact, involuntary, and that, strictly speaking, we do not know what we are laughing about”<sup>74</sup> (1974, p. 114). Rabaté enfatiza justo este aspecto da linguagem wakeana na conclusão de seu artigo. Ele explica que, segundo Freud, quanto mais observamos o sentido da piada, menos rimos. Para o crítico, a risada, na piada como no *Wake*, vem do sentido que nos “ataca abruptamente” (RABATÉ, 1984, p. 97).

Segundo Bishop, o processo de associação, longe de guiar para a anarquia, captura o significado de um modo que nenhum racionalismo é capaz de fazer. Norris defende o mesmo: “The unconscious connects contiguous thoughts by free association into labyrinthian sequences”<sup>75</sup> (NORRIS, 1984, p. 13). O primeiro ainda afirma que, independente da ordem em que as informações forem absorvidas e associadas, a interpretação formulada será a mesma, pois o sentido subliminar do sonho continua se repetindo, deixando-se escapar por entre as imagens e narrativas superficiais (BISHOP, 1993, p. 305). O estudioso cita *A Interpretação dos Sonhos* para defender que quanto mais elementos forem elencados, mais se reafirmará uma corrente comum entre eles. (BISHOP, 1993, p. 40).

Toda palavra, toda frase, todo parágrafo no *Wake* é um enigma a ser desvendado, algo que Bishop dirá várias vezes. A maneira como propusemos aqui interpretar o trecho da página 13 é bastante similar ao que ele demonstra: nós simplesmente jogamos possibilidades – sem nenhuma linearidade, sem nenhuma ordenação de variantes de modo que levem a uma consequência lógica. As respostas simplesmente surgem em nossa mente porque, de algum modo, percebemos conexões. A contradição, ressalta o crítico, é que o livro não permite uma leitura imediata, tampouco fácil (1993, p. 314).

---

<sup>74</sup> “Freud nos diz que a piada é, na verdade, involuntária, e que, estritamente, não sabemos do que estamos rindo”.

<sup>75</sup> “O inconsciente conecta pensamentos contíguos por livre associação em sequências labirínticas”.

Porém existe, sim, uma tensão mantida com o que o estudioso nomeia *mundo diurno*, a lógica. Pois o próprio inconsciente abriga também a racionalidade. Assim, não se trata unicamente de um jogo livre de interpretação, existem também delimitações produzidas pelo texto e que identificamos através das *leis* da linguagem cotidiana. O mundo diurno, elucida Bishop, é apreendido por nós através de noções de nexos que nos são impostas pela cultura. Ele depende, para sua coerência, não só da autoridade, mas da autoria como uma empresa coletiva e da língua como um sistema. Assim, é estruturado em princípios de poder, domínio, controle: “establisher of the world by law”<sup>76</sup> (55.9). Compartilhamos códigos que nos ensinam (e nos impõem) certa percepção. Já o mundo noturno *wakeano* não tem regras, instituições sociais ou linguísticas. Contudo, ele também integra o mundo diurno, trazendo sua legislação em referências que somos capazes de reconhecer (BISHOP, 1993, p. 170).

Like the compromise formation of a dream, *Finnegans Wake* takes place in the area where these two ‘coexisted and compresent’ dimensions, each ‘equal and opposite’ (488.9), both necessary to the living of any life yet both ‘eternally opposed’ (488.10-11), produce incessant tensions requiring constant resolution”<sup>77</sup> (BISHOP, 1993, p. 172)

É interessante observar que Bishop destaca aqui que estes dois mundos são necessários para viver porque isso coloca no centro da questão o conhecimento, a forma de apreensão do mundo. Norris explica que todas as maneiras que o ser humano criou de explicar o que percebe na vida interessam ao *Wake*: os mitos, os relatos históricos, as fábulas, as piadas, os poemas, o jornalismo, até mesmo a fofoca. Eles aparecem no livro sempre destacando a busca – que, no nível mais cotidiano da narrativa, seria a de saber se o pai realmente abusou da filha. Em seus tantos desdobramentos no decorrer do romance, a busca explora o problema de saber a natureza da verdade na sua forma acessível para o homem (NORRIS, 1974, p. 85). Como ela é sempre recontada, podemos concluir que está submetida e perdida em interpretações.

<sup>76</sup> “instaurador do mundo poderia por lei” (SCHÜLER, 2003a, p. 103).

<sup>77</sup> “Como a formação conciliatória do sonho, o *Finnegans Wake* tem lugar na área onde estas duas coexistentes e comprimidas dimensões, cada uma oposta e igual, ambas necessárias para se viver qualquer vida, ainda que ambas em ‘eterna oposição’ (SCHÜLER, 2003b, p. 211), produzem tensões incessantes que requerem resolução constante”.

The quest serves as both form and content in *Finnegans Wake*, as structural principal and theme. Wakean speakers are ever seeking something, asking questions, investigating a mystery, gossiping, or speculating about this and that. Yet these same postures of inquiry and argumentation, slander, and the like perversely reveal the very information that is sought<sup>78</sup> (NORRIS, 1974, p. 28).

Podemos ver esta afirmação de Norris como bastante semelhante ao que Bishop diz sobre o insight ter ligação íntima com o sonhador. A própria forma na qual é expressa cada versão wakeana nos diz como interpretá-la, como ler seu sentido subliminar, o que aquilo tem o poder de revelar sobre algo reprimido no texto. Para exemplificar, a autora faz um comentário específico sobre os momentos em que enigmas são postos aos personagens do livro:

Riddles require no outside or new information. They generally deal with the familiar, the obvious, but they do require that new connections be made between perfectly ordinary things. In other words, riddles presuppose knowledge, but they require recognition. Oedipus easily guesses the Sphinx's riddle as "man"; he does not recognize that the references to feet and walking have a highly singular meaning for him and that the riddle depicts his own past, present and future. Perhaps Wakean figures fail to guess riddles precisely because they lack the power of recognitions, or because they are blind to their own conditions<sup>79</sup> (NORRIS, 1974, p. 92).

Norris coloca duas exigências para a resolução do enigma: o conhecimento – é preciso se ter aquela informação – e o reconhecimento – que está muito mais do lado do *insight* como explanado por Bishop. No caso do trecho que lemos, não há um enigma colocado para algum personagem, mas, como no decorrer de todo o livro, ele se coloca para o leitor, que precisa fazer conexões distantes para entender a revelação que a passagem pode expor.

---

<sup>78</sup> "A busca serve tanto como forma quanto como conteúdo no *Finnegans Wake*, como princípio estrutural e como tema. As vozes wakeanas estão sempre procurando algo, fazendo perguntas, investigando um mistério, fofocando, ou especulando sobre isto ou aquilo. Porém, essas mesmas posturas de inquirição e argumentação, difamação e semelhantes, perversamente revelam a própria informação que é procurada".

<sup>79</sup> "Enigmas não requerem qualquer informação externa ou nova. Eles geralmente lidam com o familiar, o óbvio, mas eles, sim, requerem que novas conexões entre as mais ordinárias coisas sejam feitas. Em outros termos, enigmas pressupõem conhecimento, porém requerem reconhecimento. Édipo facilmente advinha o enigma da Esfinge como "homem"; ele não reconhece que as referências a pés e caminhar têm um sentido altamente singular para ele e que o enigma decifra seu próprio passado, presente e futuro. Talvez, as figuras wakeanas falhem em adivinhar enigmas precisamente porque carecem do poder de reconhecimento, ou porque são cegas às suas próprias condições".

Dito isso, podemos notar que ao falar em condensação, alternância de sentidos ou fala de sentido duplo, Norris não deixa de nos dizer que é preciso identificar o que o texto insinua. E a motivação destas insinuações é boa parte da análise da autora. Ou seja, ao mesmo tempo em que defende que não podemos estar certos de nada, a autora nos mostra quais são os recursos estruturais presentes para que leiamos os conflitos e tensões que estão tentando se fazer conhecidos para o consciente através dos modos de elaboração que são próprios do inconsciente (NORRIS, 1974, p. 99). Essa maneira de pensar a linguagem wakeana é, provavelmente, aquilo que Bishop diz ser a integração da racionalidade no *Wake*. Entendemos que ela não deixa de ser certo tipo de possibilidade de “comprovar” aquilo que interpretamos – um modo, é claro, bem diverso dos que tomam como base uma língua comum.

No início deste subtítulo, mencionamos que Bishop nos explica que os sonhos, bem como o texto wakeano, são formulados sem ordem. Apenas posteriormente é que, para dar sentido lógico, colocamos uma ordenação que nos serve para entendê-lo. Parece-nos que é dessa maneira que o crítico vê a participação da racionalização na obra, a possibilidade de encontrarmos a resposta para seu enigma. As conexões vêm por insight, a percepção do sentido geral da passagem também, porém a “comprovação” se dá racionalmente.

Por exemplo, no trecho que analisamos da página 13, podemos perceber que há algo que se destaca e que o mantém ligado, que o unifica: *ele está tratando de si mesmo* e, para isso, destaca as forças contrárias da qual se constitui. Este “si mesmo” pode ser o livro, a linguagem wakeana, o próprio HCE (já que talvez estejamos no pensamento dele), o rio etc., pois tudo isso se mistura ou se sobrepõe na obra. Assim, esta “unificação” do sentido tem ainda um caráter plural, de desdobramentos. Contudo, mesmo que passível de ser dividida em vários (talvez inúmeros) níveis, podemos dizer que a passagem está chamando nossa atenção para o ambiente em que estamos ao ler o *Finnegans Wake*, um ambiente construído de pólos e pelas forças gerais do inconsciente. Isso é o que mantém ligadas as tantas conexões que surgem, que o unifica. Será que podemos dizer que este é o centro do qual partem todas as conexões?

Verifiquemos.



Este lugar a que o ser humano pertence (“Dyoublong”) é perigoso de ser mencionado socialmente (“Hush! Caution! Echoland!”) – é reprimido. De qualquer forma, Mitchel, este representante do bem, cansado (“tiring”) com sua caixa de música (“with the mujikal chocolat box”) não deixa de dar ouvidos (“is listening”) a esta tensão. Ele apenas está fingindo controlar as ações de HCE, ser intérprete da musicalidade de sua língua (“He is only pretendant to be stugging at the jubalee harp”), mas é do diabo (“Fiery Farrelly”), seu segundo “eu” (“from a second existed lishener”), que vem esta expressão – a do inconsciente, que é onde, como explica Norris, transparece o confronto entre sua “higher and lower nature, reason and instinct, angel and demon”<sup>80</sup> (NORRIS, 1974, p. 115). E é por isso que este ambiente pertence ao “Incubus”, um demônio que supostamente caminhava sobre as pessoas enquanto dormia, geralmente buscando ter relações sexuais com as mulheres, e que deu origem às representações personificadas do pesadelo (bem como ao vocábulo inglês que significa “pesadelo”).

O trecho indica uma musicalidade do fim da vida: uma fanfarra que soa “fimfim fimfim” parece estar sendo tocada num funeral. “Funferall”, expressa, de uma só vez, um medo geral, um “fear for all”, e a alegria, “fun for all” (diversão para todos). A natureza da vida, constituída de oposições como alegria e medo, é também a da morte, seu próprio oposto que ressoa todo o tempo no trecho. O texto se coloca no tempo da fusão, pois o fim da existência neste mundo pode significar o seu início em outro. O tempo em que estamos, portanto, é o do *wake* – o do velório e o do acordar de HCE na outra vida. É o momento final de um ciclo que é também o inicial de outro. Estes contrários são eternos (“They will be tuggingl foriver” [tussling forever]), sempre constituindo a desarmonia sonora (“harpsdischord”) que é própria da poesia (“for ollaves”), da linguagem, da expressão da verdade humana.

Por bem conhecidas que sejam estas questões (“It is well known”), elas são apagadas (“outwashed” [washed out] e “outworn”) e ficam borradas e enterradas na nossa mente (“blurried” [buried + blur]), reprimidas no inconsciente. Por isso, vemos o conflito entre o lado externo (denotado pelo “outwashed” e “outworn”) e interno (que ressoa em “innkempt” e “Incabus”) de HCE; entre uma percepção sua (“it reminds *you*”) que é também minha (“*I* say”); e uma ação deles (“Used *they*?”) que é também nossa

---

<sup>80</sup> “mais alta e mais baixa natureza, razão e instinto, anjo e demônio”.

("Used we?"). São vozes impessoais que anunciam características impessoais incorporadas no personagem principal – qualidades que são de todos nós. Voltando nossa atenção para o conflito, vemos aquilo que se expressa em toda a humanidade, e por isso se manifesta tanto nas gerações mais novas quanto nas mais antigas ("Lokk for himself and see the old butte new"). "W.K.O.O.", segundo os irmãos Campos, é a abreviatura de "Well Known Old Oaths", velhas pragas bem conhecidas (CAMPOS, 2001, p. 144).

E o conflito da humanidade é o mesmo que Joyce busca na escrita da obra, tanto em seus símbolos quanto na linguagem, como explica Fordham:

As we shall see, he never simply writes, he *double* writes, in a process that he comes to equate with his cross-eyed focus on Dublin (or 'Dyoublong' (13.04)). Shem and Shaun are twins, ALP (the river) will contemplate her inversion HCE (the city), and vice versa, Issy will be doubled by her mirror image (...). Think of one thing, it produces its other: the relation between them can be of opposition (man/woman), or self-identical (twins). Doubling is major process of the way Joyce generated text, not along some linear structure but by returning to what he'd done and repeating what was already there, if in a slightly different way each time. Words, phrases, or narratives always grow into some related form. They have morphed versions of themselves making connections, either nearby or with distant echoes further away<sup>81</sup> (FORDHAM, 2007, p. 46).

Fordham não está aqui interpretando o trecho que lemos, mas sua descrição do livro serve tão bem a ele que o autor chega a citar uma de suas palavras, "Dyoublong".

A duplicação na passagem acontece tanto por oposições – vida e morte, imagem e som, dentro e fora – quanto por similaridades – as frases de todo o trecho geram um duplo, outra frase similar. Essas últimas, como afirma Fordham, são construídas se repetindo o que estava escrito antes, todavia com uma pequena diferença. Esse também é o modo como se multiplicam as narrativas que ocuparão todo o livro. Nós reconhecemos o tempo todo, como coloca o crítico, ecos de uma alusão na outra, de modo que ainda possamos reconhecer a referência, porém identificar que se trata de

---

<sup>81</sup> "Como veremos, ele nunca simplesmente escreve, ele escreve *duplamente*, num processo que é equivalente a seu olhar vesgo para Dublin (ou 'Dyoublong' (13.04)). Shem e Shaun são gêmeos, ALP (o rio) contempla seu inverso HCE (a cidade), e vice-versa, Issy será duplicada por seu reflexo no espelho (...). Pense em algo, ele produz seu outro: a relação entre eles pode ser de oposição (homem/mulher), ou de auto-reprodução (gêmeos). A duplicação é o principal processo pelo qual Joyce gerou o texto, não através de uma estrutura linear, mas retornando ao que havia feito e repetindo o que já estava lá com uma pequena diferença a cada vez. Eles têm versões modificadas de si e se conectam, sejam de maneira próxima ou com ecos distantes".

outra variação. A linguagem, a vida, a existência, a humanidade: uma “Echoland”, duplicação contínua que gera o caráter múltiplo do lugar ao qual pertencemos (“Dyoublong”); ou, pelo menos, que mostra a nós sua realidade como dupla, “ontophanes” [onto- (gr): ser, realidade; phaino (gr): mostrar].

A morte, tão presente no trecho, é em si a impossibilidade para aquele que vive – sabemos da sua inevitabilidade, mas nenhum ser humano consegue, efetivamente, conceber o que seja morrer. Sua linguagem, portanto, é a linguagem impossível, que unifica as dualidades. Como o faz a expressão wakeana, que se dá num modo no qual audição e visão, anjo e demônio, e qualquer agente discursivo é composto pelos opostos, e por eles estarem misturados, é uno. Porém, este caráter da morte é também o do sonho, do nosso inconsciente, e está por trás de todo o nosso pensamento todo o tempo. “Well Known Old Oaths”...

*Estabilizamos o sentido* do texto neste trecho. Através desta explanação, muito mais longa que a passagem em si, podemos afirmar que entendemos (identificamos, unificamos, centralizamos, ou como queira cada teórico) o seu sentido geral, aquilo do que trata: de si e de suas contradições irresolúveis que espelham aquelas da própria humanidade – irresolúveis, porém equivalentes. As informações levantadas, como o quadro *São Miguel derrota o demônio*, de Rafael, ou o conhecimento do mito do Íncubo, ou das alusões a signos reincidentes ao longo do livro, nos servem à interpretação que realizamos. Porém, como defendido por Bishop, podemos perceber que elas não garantem a apreensão do sentido. O acúmulo de dados, no entanto, reforça o sentido imanente:<sup>82</sup> tudo é formado por opostos. Mesmo aquilo que é similar (como as frases que se duplicam, ou os gêmeos filhos de HCE) reconhecemos pela diferença que há quando eles se põem em comparação – quando os opomos.

Nossa escolha de citar a fala de Fordham sobre os duplos não é por acaso. Ela também nos auxilia a unificar certa percepção dos críticos. Ao falar de ecos distantes provocando conexões, o autor vai ao encontro das descrições de Bishop sobre como lemos o *Wake*, o que serve como exemplo do que havíamos defendido: que os autores concordam entre si em como absorvemos o sentido wakeano (mas que alguns tratam

---

<sup>82</sup> Bishop nos lembra que, por exemplo, apontando, no decorrer de toda a obra, referências que qualquer irlandês certamente reconheceria, Joyce está também admitindo que os não-irlandeses não. Isto porque não é necessário, já que na sua hesitação, as palavras podem significar muitas coisas (1993, p. 312).

disso de forma mais curta). Fordham ainda fala ali da repetição e diferença, maneira pela qual relacionamos todas as referências wakeanas. Assim, ele aponta também algo para o que Norris e os pós-estruturalistas chamam muito a atenção e que declaram ser o ponto principal da obra. Novamente, destacam-se o intercruzamento e a auto-referência, o que aponta a necessidade de muita releitura para a investigação das sobreposições dos elementos.

Então, associação aleatória e ‘repetição e diferença’ são defesas que encontraremos nos diversos críticos mesmo que com um vocabulário diverso. Elas aparecerão tanto naqueles que preferem descrever o processo de leitura através da psicanálise, quanto nos que, como Fordham, não recorrem a esta teoria. Deste modo, o que nos interessa em nossa análise é muito mais esta conclusão geral sobre a necessidade das conexões distantes entre os fragmentos espalhados e sobrepostos no livro.

Todavia, como dito anteriormente, o ponto delicado no qual há discordância é a tal ausência de um centro. E nós encontramos um modo de a obra ser estável: reafirmar, por todos os lados, não importa quanto mais referências se façam, o mesmo sentido. Fizemos isto não apenas nos servindo da teoria de Bishop, porém utilizando a exegese da mesma forma que Fordham.<sup>83</sup> É por isto que estes dois autores estão do lado que afirma a possibilidade de certo tipo de estabilidade no sentido wakeano. E nós concordamos, porque pensamos que o *Finnegans Wake* é radicalmente instável e que isto significa que ele abarca também a estabilidade, pois a ausência de delimitações entre as duas (apontada pelo raciocínio de Bruno) é a própria forma da instabilidade. “There is a profound magic in knowing how to extract the contrary from the contrary, after having discovered their point of union” (BRUNO, 2004, p. 100).

Agora, no entanto, precisamos entender porque, ainda assim, o sentido continua a escapar, evitando de se tornar presença; evitando se tornar, por fim, estável. Afinal, mesmo Bishop defende que este sentido subliminar não para de se transformar. E mesmo Fordham afirma que ele se desdobra em tantas possibilidades que elas se

---

<sup>83</sup> É claro que, como mencionamos, Fordham tem ainda mais um recurso, a pesquisa genética do texto, que lhe permite “confirmar” muito mais referências.

dissipam para nós, que o perdemos de vista. Talvez seja por este lado que eles concordem com a sua ausência de fixidez. Veremos a seguir que ela reside, como é de se esperar, na própria forma dos vocábulos.

### 2.3 A PERDA DOS LIMITES NA EXPERIÊNCIA DA LEITURA

Há então um sentido imanente nesse trecho: a fala sobre si mesmo.

A pergunta que se segue é certamente: será?

Esta revelação tem o *poder de estar presente* no trecho. Isso parece ser pouco questionável, pois se chegamos a ela é porque o texto nos dá essa possibilidade.

Mas se relemos a passagem, o objeto continua deslocado e disperso. Ao confrontarmos o sentido imanente com a forma em que as frases se apresentam, muitas alusões e referências continuarão as nos ser indicadas simultaneamente sem que caibam na revelação do enigma da maneira como a apresentamos.

Por exemplo: uma das dimensões a serem pensadas é a da possibilidade de estarmos acompanhando o sonho de HCE. Como este é o ambiente em que culpas reprimidas sugerem narrativas inteiras, durante toda a obra, a cidade de Dublin é um lugar perigoso para este homem, é onde as pessoas o acusam de um crime sexual e a intensidade que as fofocas atingem chega a condená-lo à prisão. Esta não somente é uma leitura que cabe muito bem ao trecho, como é o resumo que Tindall faz dele: “‘Dyoublong’ and ‘Echoland’ make HCE’s Dublin seem a city of rejection and gossip”<sup>84</sup> (1996, p. 40). Para o crítico, então, isso é o que mais se destaca no texto.

Essa é, por sinal, outra relação com a linguagem wakeana. Norris nos lembra que a fofoca é associada na obra a qualquer discurso não original, copiado (novamente, duplicado) de outros, admitido por indivíduos já como expressões mortas, clichês. A arte é a oposição a este tipo de comunicação, ela vem para combater a paralisia dos cidadãos (dublinenses). A fofoca, para a autora, representa bem o paradoxo da linguagem que está no centro do problema da culpa e da relação com o outro. A função

---

<sup>84</sup> “‘Dyoublong’ and ‘Echoland’ fazem a Dublin de HCE parecer uma cidade de rejeição e fofoca”.

utilitária da língua, essencial para a comunicação, opõe-se à simultânea alienação do *self*, que, nessa troca, apenas reproduz discursos que recebeu (NORRIS, 1974, p. 81).

Então, a culpa pode ser mais um dos temas trazidos por esta passagem. Ela faz supor uma conexão com a discussão da linguagem original wakeana. Uma linguagem que é livre ao contrário de simplesmente reproduzir os padrões da comunicação social. Uma linguagem que se apropria das referências que recebe e as re-significa. Portanto, estamos tratando aqui não apenas de mais um motivo do *Finnegans Wake*, como ainda estamos discutindo sua construção linguística.

Outras associações ainda podem ser mencionadas. Campbell e Robinson, por exemplo, percebem como central para o trecho a teoria de Vico. Os autores resumem a passagem assim: observando a paisagem de Dublin perceberemos nela os sintomas do *Wake* ainda em progresso, com sua música em contínua transformação (já que de “fimfim” passa a soar “fumfum”) denotando a alegria (pelo “fun” implícito) que a constante renovação do ciclo traz (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 43). Podemos acrescentar a presença do rio [(in): “river”] em “foriver”, que transforma o “para sempre” [(in): forever] em algo continuamente mutante, como o fluxo das águas. Bem como “forover” parece deixar ainda mais sugestiva a repetição do ciclo [(in) over and over: novamente]. “Over” também denota excesso, talvez pelas muitas vezes em que a queda se repete, pois “pretumbling” aponta um cair (“tumble”) que já está pré-determinado (a se repetir para sempre: “foriver”).

O brasileiro Donaldo Schüller, tradutor do *Finnegans Wake* para o português, também destaca na passagem a transformação cíclica, porém muito mais pelo ponto de vista da união das fases, que, como na visão de Bruno, apaga as diferenças entre elas. Em seus comentários na edição de sua tradução, ele assim interpreta o trecho: “mas o que virá já aí está. O sonho anula distâncias. Há um presente absoluto, o presente acontecendo, conjunção do passado e do futuro” (2012, p. 117).

Estas percepções não deixam de se relacionar com o que estamos considerando aqui como o sentido imanente do texto. As acusações de HCE ainda têm relação com sua natureza dual (na qual uma das partes é demoníaca), assim como é dupla a forma do tempo e da linguagem. Fofoca e culpa apontam também relações com a construção

linguística wakeana. Mas podemos começar a perceber o quanto é difícil limitar tudo que o texto está dizendo, de quantas formas ele se *coloca em relação* com um sentido.

Se resolvemos nos perguntar o porquê do uso de certas alusões, abrimos, aí sim, um caminho infinito de associações. Schüler, por exemplo, coloca que os ptolomeus são aludidos porque a ideia da morte traz à mente a mumificação, procedimento comum a esse povo, e acrescenta que em “Ptolimens” está contida a palavra “tollman”, cobrador de taxas. “A taxa que se paga à vida é a morte, ainda que seja Ptolomeu, embalsamado para durar para sempre. Toda múmia tem em si mesma o sinal da destruição. A morte é o anjo caído, o agente da destruição” (SCHÜLER, 2012, p. 118) – aqui, o autor já faz uma ligação com o aparecimento do arcanjo Miguel que, no texto, “não se distingue de Lúcifer, o anjo caído” (SCHÜLER, 2012, p. 118).

O dicionário online de *Finnegans Wake* também vê na presença implícita dos ptolomeus uma referência ao modo de sepultamento dos egípcios. Para o site, a cena retrata o sonhador, que pode ser o próprio leitor, acordando na tumba e vendo o texto wakeano escrito por todos os lados nas paredes a sua volta. Isto, não só porque se insinuam palavras relacionadas a funeral, mas também porque se fala de eco e da característica do som:

It has been known for centuries that the King's Chamber of the Great Pyramid has special acoustic properties. A Frenchman who visited the Great Pyramid in 1581 reported that when struck, the granite sarcophagus 'sounded like a bell'. Other travelers used the same phrase, and it became a favorite trick of the local Arab guides to hit the coffer and make it ring. But it wasn't just the sarcophagus. Every transient sound, be it a murmur or a footstep, can make the room resonate in harmony throughout its 34ft length. Experts such as English acoustics engineer John Reid have speculated that the stone was deliberately chosen 'as an experimentation in reverberation enhancement'. His own theory is that it was intended to enrich the chanting of priests interring the dead king. Some scholars go as far as to argue that the sort of vibrations the stones give out can induce an altered state of consciousness, and that the chanting was used in a mind-bending religious initiation ritual<sup>85</sup> (Glosses of *Finnegans Wake*).

---

<sup>85</sup> “É sabido há séculos que a Câmara do Rei da Grande Pirâmide tem propriedades acústicas especiais. Um francês que visitou a Grande Pirâmide em 1581 relatou que, quando golpeado, o sarcófago de granito ‘soava como um sino’. Outros viajantes usaram a mesma frase e isso virou o truque favorito dos guias árabes: bater no túmulo e fazê-lo ressoar. Mas não eram somente os sarcófagos. Qualquer som transitório, seja um murmúrio ou passadas, pode fazer o recinto reverberar em harmonia por todos os seus 34 pés de comprimento. Especialistas como o engenheiro de acústica inglês John Reid especularam que a pedra foi deliberadamente escolhida ‘como um experimento em intensificação de reverberação’. Sua teoria é de que ela objetivava enriquecer o canto dos sacerdotes sepultando o rei morto. Alguns estudiosos chegam a afirmar que o tipo de vibração que a pedra libera

Disponível em: <http://www.finwake.com/1024chapter1/prevod13.htm#lt>.  
Acessado em 25 de fevereiro de 2014).

O livro egípcio dos mortos e o modelo de sepultamento que ele traz consigo – no qual os sacerdotes liam longos textos na tumba – foi uma das grandes fontes de pesquisa para a construção do *Wake* (como bem demonstra Bishop, que dedica um capítulo a explicar a importância desta referência na elaboração das narrativas da obra). *Chamber Music*, ou *Música de Câmara*, lembra Heath, é o título escolhido por Joyce para um dos seus livros porque, num paralelo com o estilo musical erudito de mesmo nome, faz referência à multiplicação de possíveis níveis de sentido que bloqueia a recepção de um único e, assim, frustra o contexto (1984, p. 45). Mas como “chamber” é também o que chamamos de “tumba”, tal qual as egípcias, a sonoridade implícita nesta passagem nos sugere tanto a pluralidade de ruídos convivendo – como no *Wake*, em que não conseguimos ter a harmonia que é própria da leitura imediata – quanto o som da morte que ressoa o fim (“fimfim”). *Chamber* pode ainda se referir aos aposentos, o quarto de dormir, trazendo mais uma vez o pouco discernimento entre o morto e o sonhador.

E já que estamos tratando de som...

O “listening”, ouvir, transformado em “lichening” sugere a presença de líquens, seres vivos que se espalham intensamente. Novamente parece-se se insinuar o eco, um som que se multiplica.<sup>86</sup>

“Wheatstone's” aponta o mito islâmico da pedra branca, “white stone”, que caiu do céu para mostrar a Adão e Eva onde construir um altar e ficou preta por conta dos pecados da terra (mais uma relação com a culpa). Mas também remete ao físico inglês Wheatstone, que inventou um instrumento de mesma aparência de uma lira, que captando vibrações de um piano sendo tocado em outra sala, dava a impressão de estar tocando sozinho<sup>87</sup> – ou seja, “He is only pretendant to be stugging at the jubalee

---

pode induzir um estado alterado de consciência, e que o canto era utilizado em um ritual religioso iniciático de sublimação mental”.

<sup>86</sup> Seria relevante aqui o fato de que líquens são uma simbiose entre algas e fungos e, por isso, não são classificados nem de um lado e nem de outro? Talvez novamente se esteja indicando o caráter duplo e indefinido da percepção da linguagem wakeana (uma “harpdischord”), já que os líquens apareceram justo com a palavra “ouvindo”.

<sup>87</sup> Algo também colocado pelo guia online em <http://www.finwake.com/1024chapter1/prevod13.htm#Wheatstone> (Acessado em 25 de fevereiro de 2014).



harp from a second existed lishener” parece ser a harpa que finge tocar sozinha enquanto, na realidade, é controlada por um pianista em um segundo instrumento (seria como o inconsciente que, na verdade, controla a consciência?).

E se percebemos o final do trecho lido da página 13 como o anúncio (ou o prenúncio) de um ciclo eterno, não podemos deixar de notar que isto ressoa em uma lira mentirosa (“magic lyre [lier]”), e que não devemos acreditar nestas palavras. A mentira, o plágio, as respostas evasivas, segundo Norris, representam a inautenticidade do ser e da obra. Elas são tipos de defesa contra a culpa (1974, p. 83). Ao mesmo tempo, a lira é mágica, e pode estar nos dizendo algo que não temos o poder de acessar. Seu enigma é enunciado de uma realidade que é nos impossível expressar porque exige a duplicidade simultânea da linguagem wakeana.

Mas plágio e musicalidade aparecem também de outra forma aqui se associarmos “By the mausolime wall” com a balada feita para ridicularizar HCE ao final do segundo capítulo. Ela diz que ele caiu e rolou “By the butt of the Magazine Wall” (45.4), frase que ecoa a outra. Ambas, no entanto, parodiam a tradicional rima infantil de *Humpty Dumpty*.<sup>88</sup> A balada torna a referência mais explícita do que o trecho que aqui estudamos: “Have you heard of one Humpty Dumpty” (45.1), diz seu primeiro verso, comparando o personagem wakeano com o da rima. Ainda assim, a reprodução da frase – que soa familiar, mas não é igual – destaca mais uma vez o intercruzamento que se dá por repetição e diferença, de forma que Humpty Dumpty passa a ser uma sugestão de presença também aqui.

Para terminar nossas considerações sobre o som, não podemos deixar de mencionar o “list!” e a alusão imediata que esta forma de pedido para escutar faz ao Hamlet de Shakespeare. Quando o fantasma do pai desse personagem se apresenta ao filho, na quinta cena ainda no primeiro ato, para pedir vingança, ele usa esta expressão repetidamente. A referência, então, une a audição e, mais uma vez, a morte. O espectro fala da impossibilidade de expressar o que seja o seu estado:

I am thy father's spirit,  
Doomed for a certain term to walk the night

---

<sup>88</sup> “Humpty Dumpty sat on a wall / Humpty Dumpty had a great fall / All the king's horses and all the king's men / Couldn't put Humpty together again” (“Humpty Dumpty sentou em um muro / Humpty Dumpty teve uma grande queda / E nem todos os cavalos do rei e nem todos os homens do rei / conseguiram juntá-lo outra vez”).

And for the day confined to fast in fires,  
 Till the foul crimes done in my days of nature  
 Are burnt and purged away. But that I am forbid  
 To tell the secrets of my prison house,  
 I could a tale unfold whose lightest word  
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,  
 Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,  
 Thy knotted and combined locks to part  
 And each particular hair to stand on end,  
 Like quills upon the fearful porpentine.  
 But this eternal blazon must not be  
 To ears of flesh and blood. List, list, O, list!  
 If thou didst ever thy dear father love  
 (...)
 Revenge his foul and most unnatural murder.<sup>89</sup>

O fantasma explica que sua condição não é para ser ouvida pelos vivos ressaltando o horror que seria para esses. De um ponto de vista bastante negativo, trata-se, do modo como mencionamos anteriormente, da impossibilidade, para aquele que vive, de conceber a morte, e também não deixa de insinuar a natureza diversa de sua forma de expressão. Além disso, o pai justifica estar preso neste estado de punição por conta de suas culpas, o que talvez aponte mais uma vez este que é um dos principais temas wakeanos. Assim, uma das grandes características da vida pelo ponto de vista do *Wake*, o domínio dela pela culpa, é aqui também colocada como a da morte. Por último, temos no pedido para que o filho vingue seu assassinato a própria relação da continuação da vida dos pais através dos filhos – uma das maneiras de se ver o ciclo viconiano.

E encerrando as considerações sobre a palavra “list”, ainda podemos acrescentar que ela é bastante repetida por ALP em seu monólogo no final do livro, justamente o momento em que a personagem anuncia que está morrendo. Então, além de uma referência à audição como característica da língua, o vocábulo remete também ao estado da morte, algo que concluímos mais uma vez através da auto-referencialidade que induz à releitura.

---

<sup>89</sup> “Eu sou o espírito de teu pai condenado por algum tempo a vagar durante a noite e a ser confinado em fogueiras durante o dia até que os crimes todos praticados em meus dias mortais sejam consumidos e purgados. Se eu não fosse proibido de revelar os segredos de meu cárcere poderia contar aquilo do que as mais leves palavras já bastariam para rasgar tua alma, congelar teu jovem sangue, fazer teus dois olhos saltarem das órbitas como estrelas, tuas mechas unidas de cabelo se partir e cada fio se eriçar até a ponta como cerdas de um porco-espinho ameaçado. Mas estas falas sobre a eternidade não são para ouvidos feitos de carne e sangue. Ouça, ouça, ó, ouça! Se algum dia amaste teu pai (...) vinga seu infame e desnaturado assassino”.

Não são coincidências. E o que nos faz acreditar que não sejam, é a intensa frequência com que este tipo de conexão ocorre ao lermos o *Wake*. É exatamente dessa maneira que Fordham defende que o sentido wakeano sempre se pulverizará, através do que ele chama de detalhe. Uma palavra, uma letra ou uma maneira específica de expressar uma frase abrem mundos complexos de alusões e mais alusões. E quando investigamos, percebemos que elas são reforçadas pela obra (às vezes, em outros trechos). De maneira que nossas hipóteses não nos parecem assim tão nossas, ou talvez não nos pareçam mais simplesmente hipóteses...

Norris concorda que é exatamente no excesso de minúcias que está o eterno desvio wakeano. Acrescenta, no entanto, que isso revela algo sobre uma carência psicológica que nunca chegamos a definir qual é.

Whatever beauty there is in the style of *Finnegans Wake* lies not in the ornate surfaces or the embellishments. It lies rather in the interstices between words and ideas, in the intricate and devious connections between things, and in the infinite details, carefully sorted and grouped according to the demands of some inarticulate psychic need<sup>90</sup> (NORRIS, 1974, p. 118).

Como Fordham, Norris defende que nenhum detalhe wakeano é gratuito (1974, p. 98). Assim, apesar do método investigativo da autora divergir do dele, acreditamos que ambos buscam maneiras de provar que uma riqueza imensa reside em cada letra wakeana, pois todas elas nos propõem mais e mais informações sobre uma complexa composição de cena e que, por mais que corroborem certas teorias que formulamos sobre a mesma (ou por vezes nos façam mudar de opinião<sup>91</sup>), nunca nos deixam articular uma forma fixa para a rede de conexões que se insinua.

O método genético é uma das formas de Fordham encontrar nas anotações de Joyce muitas destas referências de que às vezes duvidamos. Todavia o que o crítico

---

<sup>90</sup> “Qualquer beleza do estilo do *Finnegans Wake* reside não nas superfícies ornadas ou nas decorações. Reside inversamente nos interstícios entre palavras e ideias, nas intrincadas e desviantes conexões entre as coisas e nos detalhes infinitos, escolhidos cuidadosamente e agrupados de acordo com as exigências de uma carência psicológica inarticulada”.

<sup>91</sup> Perceberemos a mudança de opinião com mais clareza em nosso segundo capítulo, que explora um trecho mais longo do livro.

mais se concentra em mostrar é que a sensação de incompletude restará mesmo quando a investigação já houver sido muito intensa.<sup>92</sup>

Como percebemos aqui, as referências continuam a reforçar aquilo que definimos como o sentido subliminar da passagem: audição, morte, ciclo viconiano, culpa, fofoca etc., dizem respeito à construção e aos temas do *Finnegans Wake*. Porém, bastou que observássemos os vocábulos “Wheatstone”, “magic lyre”, “lichening” e “list” separadamente e já encontramos motivações para a especificidade de suas escolhas (por exemplo, o porquê da presença de uma lira mágica e não, para dizer qualquer outro instrumento, de uma flauta: pela relação com a palavra mentira e, conseqüentemente, para referir à criação de Wheatstone de um instrumento ilusório com a aparência de lira). Bem como, ao pensarmos em assuntos recorrentes no livro, como a fofoca e a culpa, identificamos suas insinuações nesta “Echoland” e no pai de Hamlet.

Fordham acredita que podemos investigar desta forma cada letra do *Wake*, pois é tudo justificável. Contudo, o que acontece com a soma de todas as alusões que levantamos? Como elas apresentam a realidade construída pelo livro? Como um caos de referências com as quais não podemos lidar e, por esta razão, não conseguimos estabilizar (dominar, organizar) este mundo. Segundo o crítico, através do excesso de conexões, o texto se coloca além da transmissão e comunicação total, escapando de nossa apreensão hermenêutica, escorregando, apagando-se, e assim desaparece diante de nossos olhos (FORDHAM, 2007, p. 213). Podemos pensar que, antes de investigar, o sentido nos era obscuro, e depois, retorna a sê-lo, porém de outra maneira.

One of the aims of *Finnegans Wake* is in its bid to make something that could not be equalled, and beyond that to code a world of difference, to which the categories and forms of language and their ever-evolving combinations may aspire, but against which it is always inadequate. There is also a problem, then, of exegesis and translation: there is no equivalent in translating or explaining ‘my oreland for a roliver’, no matter how many glosses or translations one supplies. The phrase cannot be neatly exchanged for another; there is no tit for

---

<sup>92</sup> O que talvez seja uma forma de confirmar algo que Bishop diz e que citamos em nota de rodapé anterior: que ao colocar referências que nem todos conhecem (como as especificidades irlandesas), Joyce está assumindo que o importante não é conhecer tudo.

tat. No exegesis, as it spills over the page, can mimic the density and originality of the original<sup>93</sup> (FORDHAM, 2007, p. 98).

O crítico aqui trata do mesmo caráter da linguagem wakeana que citamos através de Heath no início deste capítulo: o objeto continua deslocado e disperso (HEATH, 1984, p. 59), fica retido na forma do próprio significante (1984, p. 53). Da onde, mais uma vez, podemos perceber que, ainda que os métodos de análise difiram, as conclusões se assemelham.

Heath menciona uma característica do texto wakeano que nos ajuda bastante a entender onde estamos neste ponto da análise: não há contexto, há intertexto. E, assim, não há realidade, não aquela que é definida pela essência. Há apenas um espaço de diálogos para o estabelecimento de uma pluralidade de sentidos irreduzível a uma verdade de linha única, uma que respeite o pensamento de verossimilhança (HEATH, 1984, p. 39). As formas da obra, que lidam muito com o plágio, estão perpetuamente fragmentadas (1984, p. 33). Seu espaço sempre intertextual mantém o movimento de hesitação, como se a produção do sentido ficasse sempre incompleta (1984, p. 39), o que certamente destrói a noção de fonte (1984, p. 44).

É a ausência de um contexto que nos tira a base que sustentaria as interpretações e que as tornam naturalmente insuficientes. Isso porque as glosas serão sempre, para usar o termo de Bishop, autoritárias. Elas organizam, dominam, limitam a realidade do texto. E, se fazemos uma releitura tomando-as como pontos de partida, não podemos deixar de observar que introduzimos um contexto que a forma original não tem. Assim, lá vamos nós novamente buscar compreender o que está faltando. Então, se Fordham defende que o sentido se dissolve depois de “completa” a investigação, que o perdemos de vista, podemos entender aqui também porque os outros autores afirmam que a busca nunca se completa: continuamos a investigar pelo simples motivo de que a nossa explicação dos vocábulos nunca consegue dar conta

---

<sup>93</sup> “Um dos objetivos do *Finnegans Wake* provém de sua tentativa de fazer algo que não pudesse ser igualado, e ainda codificar um mundo de diferença, ao qual as categorias e formas de linguagem e suas evoluções permanentes podem aspirar, mas para o que serão sempre inadequadas. Este é também um problema, então, da exegese e da tradução: não há equivalência ao traduzir ou explicar ‘my oreland for a roliver’, independente de quantas glosas ou traduções se fizer. A frase não pode ser, nem por aproximação, trocada por outra; não há correspondências. Nenhuma exegese, por mais que se espalhe pela página, pode mimetizar a densidade e a originalidade do original”

daquilo que eles nos mostram. Parece sempre haver mais modos de tudo aquilo fazer sentido.

O sentido do *Wake* se realiza numa espécie de presente perpétuo que Heath denomina de ‘presente infinito realizado na linguagem’ (1984, p. 47). Os ciclos históricos, mesmo que sequenciais por natureza, são sempre concebidos no agora. Ainda que em ligação com o passado e o futuro, o enredo da obra se dá no tempo de sua geração, de sua criação, que é o momento da produção contínua do sentido a cada vez que lemos uma parte do livro. Vemos, desta forma, todas as respostas apontarem apenas para a próxima possibilidade de associação, para outra conexão que ainda falta ser feita (o que, podemos concluir, torna este presente infinito um tempo de eterna ausência). “Every element becomes the fiction of another”<sup>94</sup> (HEATH, 1984, p. 40). Estamos sempre produzindo um significado que já revela o que ainda falta produzir. Acabamos voltando sempre para o texto em sua forma original. Está nele a comunicação de algo que ainda não encontramos como glosar, está retido na sua linguagem.

Então, como fica, diante desta conclusão, o sentido imanente que retiramos do texto?

Como enigma.

O texto wakeano é enigmático e continuamente respondido com enigmas, que por sua vez, sempre apontam mais respostas – essas, também, enigmas. Elas são outras formas de se elaborar o mistério disto que nunca nos cedeu um ponto de partida. No *Wake*, não há uma ficção básica, e sim, repetindo Heath, cada elemento se torna a ficção do outro (1984, p. 40).

Esta é a insuficiência da exegese. Por mais finalizado no papel que o *Finnegans Wake* esteja, sua linguagem é naturalmente instável e permanece em movimento. Algo que, numa explicação, só podemos alcançar se nunca a cessarmos; só conseguimos corresponder se nos mantivermos, igualmente, nos movimentando entre os polos que ali estão expressos simultaneamente. É como no trecho em que analisamos, em que toda a descrição sobre como é a vida humana não deixa de ser sobre a morte. Se nos perguntamos o porquê, se tentamos encontrar o que faz com que uma fala sobre a vida

---

<sup>94</sup> “Cada elemento se torna a ficção do outro”.

seja igualmente sobre a morte, lá vamos nós explicar tais motivos infinitamente, continuamente voltando ao texto para procurar nele os elementos que nos revelam tal equivalência.

O texto wakeano é enigmático, mas de uma maneira exclusiva. Como enigma que é, exige que o resolvamos e insinua a validade da resolução. No entanto, a resposta sempre deixa restos, nunca sendo conclusiva. Nós o deciframos e ele permanece não decifrado. Seu paradoxo formal é abarcar a estabilidade da compreensão do sentido tanto quanto a instabilidade permanente. A última se deve ao fato do livro não nos *dar* algo, nunca *dizer* algo, nunca estabelecer uma base da qual podem partir nossas interpretações, sujeitando todas elas a uma “spoof of visibility in a freakfog”<sup>95</sup> (48.1-2 [spoof (in): engano, paródia; speak (in): fala; poof (in): onomatopeia daquilo que some subitamente).

O enigma sugere. Todavia, a cada vez que aponta possibilidades, somos confrontados com aquilo que as retira, com aquilo que aponta a fragilidade dos limites que nós colocamos. Ou seja, chocamo-nos com o próprio texto wakeano. A resposta se mostra insuficiente como revelação e ficamos perpetuamente construindo a rede de associações que nunca nos permite finalizar o movimento estabilizando uma realidade. Talvez seja por esta razão que Norris defenda que, por mais que se insinue alguma carência psicológica que está por trás daquela construção, ela permanece inarticulada.

Bishop, que observa o livro como o sonho de um indivíduo, nota a mesma relação que a autora. Para o crítico, nenhuma percepção é estática no *Wake*, elas se anulam constantemente, a cada versão exibida nos diversos episódios. Mas o processo de associação nos permite ver uma espécie de presente simultâneo e de estruturas sobrepostas na base de todo o trabalho (BISHOP, 1993, p. 306). A definição deste tempo pelo autor nos parece corresponder tanto àquela que Heath chamou de presente contínuo – porque nos coloca na produção de sentido constante – quanto à de uma noção de que os mesmos sentidos estão espalhados pelo livro, de forma que em qualquer parte dele notaremos as mesmas questões reprimidas nesta mente, sempre escapando por entre as entrelinhas.

---

<sup>95</sup> “Mistificação da visibilidade em névoa ranada” (SCHÜLER, 2003, p. 89).

Porém, como mencionado, o crítico não vê o sentido latente de forma estática, e sim sendo sempre potencializado pelo que ele denomina um fluxo constante de criatividade. Logo, ele nunca se revela porque continua a se modificar. Entendemos que o que o crítico tenta nos mostrar, então, é que mesmo os traumas do sonhador nunca se evidenciam. Estamos sempre os rondando, contudo as associações continuam a se construir e não conseguimos defini-los. Parece-nos então ser a mesma carência psicológica inarticulada de que trata Norris (1974, p. 118).

Percebemos aqui uma provável motivação para que Joyce renegasse tanto a forma freudiana de aproximação dos sonhos como base teórica para a sua obra (como o próprio Bishop nos lembra). Já que o escritor criou algo que funciona tão bem quanto a constantemente mutável inconsciência humana, não parece adequado que sejamos capazes de dominar este movimento com as noções de limites próprias da consciência. É como se o escritor estivesse nos dizendo que interpretar os sonhos é o mesmo que violentá-los com uma forma que eles não têm. A não ser, é claro, que façamos isso sem nunca fecharmos as possibilidades, porque isso implica a ausência de uma conclusão lógica.<sup>96</sup> Deste modo, ao contrário de reduzir, abre-se um jogo no qual sempre há mais uma forma da mesma construção fazer sentido. Não apenas, mas um jogo no qual é *essencial* que sempre exista mais uma maneira do sentido ser construído, no qual sentimos é nos é exigido isso.

A história, a realidade, os *contextos*, são na verdade explicações e percepções que podem se reordenar – de forma relativa no que Bishop chama de o *mundo diurno* e de forma inevitável e compulsiva nos sonhos. “The world is constantly being ‘rearrived’ at and reformed”<sup>97</sup> (BISHOP, 1993, p. 384). O enigma é algo que propõe que deve ser resolvido, sugere que há uma resposta certa. Mas a natureza da obra nos revela que “not even the sternest authority can predict what (...) a word in the *Wake* will lead to”<sup>98</sup> (BISHOP, 1993, p. 384). O que nos põe num lugar onde nenhuma resposta será correta ou adequada, num lugar da ausência do controle, que nos impulsiona a retornar ao

---

<sup>96</sup> E é por isso que, mesmo que Joyce a renegasse, a teoria freudiana ainda nos auxilia muito, apenas não nos serve para concluir a interpretação.

<sup>97</sup> “O mundo está constantemente sendo ‘retornado’ e reformado”.

<sup>98</sup> “Nem mesmo a mais rígida autoridade pode prever ao que (...) uma palavra do *Wake* irá levar”.



texto na sua própria forma, num movimento que Rabaté chama de *uma perpétua auto-referência no presente* (RABATÉ, 1984, p. 89).

É como se o texto wakeano fosse o centro, o limite, por mais instável que sua forma seja. Se a própria construção do Wake é sua única origem, seu centro, que nos atrai inevitavelmente para seu caráter instável, confirmamos aqui a maneira de ver de Norris e os pós-estruturalistas, que chamam este centro de ex-cêntrico, já que ele é feito de uma linguagem instável. Porém, assim, o *Wake* seria aquela instabilidade pura que acreditamos que se torna um tipo de estabilidade. O fator que o faz escapar desta definição simples é algo para o que Heath chama a atenção: como mencionado anteriormente, o autor coloca o movimento do sentido gerado no presente como em ligação com o futuro (porque aponta o que está faltando), mas também com o passado e diz ser esta uma forma de o ciclo viconiano estar presente na estrutura do *Wake* (1984, p. 47).

Isso nos faz refletir que nunca retornamos para o mesmo estado do texto, *mas para algo que já evoluiu* ou, se não, que *mudou*. Assim, o ciclo de Vico representa bem o *movimento espiralado* pelo qual, quando relemos a obra, tudo se repete, porém com outra organização de sentido. A teoria do italiano, então, pode ser uma influência maior para a obra neste ponto estrutural do que é determinante na construção das histórias narradas. As ideias de Bruno, por sua vez, acrescentam a própria transformação como aquilo a que devemos atentar: “Every production, of whatever kind, is an alteration”<sup>99</sup> (BRUNO, 2004, p. 90).

Acreditamos que tal reorganização do sentido não deixa de ser um modo de evolução dele, já que o apagar das associações para dar lugar a outras (algo necessário apenas porque a língua do consciente precisa lidar com uma de cada vez) nunca ocorre por completo. Uma nova experiência se soma à anterior e é esta ligação que cria o sentido (e esse, por sua vez, já aponta para o próximo). Voltamos para o texto, mas voltamos com mais referências sobre ele *retidas*. Então, voltamo-nos também ao *movimento* de sentido realizado (ao acúmulo) e este condiciona o movimento a se realizar no agora. O retorno ao texto para criar um novo sentido não é independente das experiências anteriores.

---

<sup>99</sup> “Toda produção, de qualquer tipo, é uma alteração”.

O problema é que esta evolução do sentido não tem a mesma forma da razão, que nos permite organizar a transformação do pensamento. No decorrer da leitura da obra, frequentemente sentimos que, porque agora temos mais, podemos tentar estabilizar tudo o que já foi apreendido em todos os momentos, isso que, já que se acumulou, deve ter alguma unidade. Digamos que tenhamos anotado todas as associações levantadas. Passamos então a procurar um conjunto de pensamento, ainda que não sequencial. Se há uma totalidade, nos parece sempre que, com algum esforço, podemos identificá-la. Mas como diz Bishop, o inconsciente é aquilo que é sem fim, que não podemos apreender. E, na tentativa de definir como tudo se une, acabamos por perceber o que mais ainda pode estar presente, fazemos associações que ainda não havíamos realizado. Heath tem esta mesma percepção e a nomeia de *anti-síntese* (1984, p. 46), uma espiral que é sempre um processo de interrogação (1984, p. 46).

Então, aquela linha que começava a se formar para organizar tudo o que foi levantado já se apaga para dar início à outra. Todavia, as associações feitas, essas não se apagam. Elas só não existem em linha, elas não têm sequência lógica, estão registradas para nós como experiências passadas. Unificadas pelo texto, que, ao ter lançado todas elas, *definiu os limites* que as construíram. Limites, contudo, que nossa consciência não consegue captar. Norris conclui que a estrutura não está tão ausente quanto, na verdade, *impossível de ser localizada* (NORRIS, 1974, p. 121).

Quando tentamos definir, quando tentamos organizar, acabamos por acumular novas informações ou associações, e aí elas se desarticulam, desorganizam-se. Só avançamos e não conseguimos estabilizar o movimento para identificar o que já se passou. Mas tudo o que passou não deixa de ter imprimido seu rastro, influencia o presente e esse já transforma tudo mais uma vez... E assim somos influenciados, infinitamente, por elementos que não delimitamos...

Heath, Rabaté e Bishop apontam este estado de contínuo retorno ao texto através de conceitos como o de presente simultâneo (todos eles, inclusive, mencionando uma reformulação do sentido que nunca chegou a se formular). Contudo, acreditamos ser de extrema relevância que Heath fale mais da relação espiral, que

indica que somos outros agora que já percorremos determinados caminhos e que o texto ao qual retornamos torna-se para nós também outro. “This trace relates no less to what is called the future than to what is called the past, and it constitutes what is called the present by this very relation to what it is not”<sup>100</sup> (HEATH, 1984, p. 52).

Pensamos que este movimento abarca, sim, uma evolução, um avanço, uma soma de caminho percorrido – o que rebate a afirmação de Heath e de Rabaté de que não há acúmulo de informações, mas apenas a dissolução e modificação da ordem delas. Não à toa a releitura possibilita a leitura. Ela nos permite identificar mais semelhanças e mais diferenças, modo pelo qual o sentido se faz (ou, mais possibilidades de sentido se fazem).

Mas, como dito, quando tentamos entender este acúmulo, estabilizar as relações, ele já se transforma. De modo que tem um caráter estável, já que a experiência passada nos serve para ler a presente (é *fonte* para a nova construção), mas, também, outro instável, que não nos permite mais saber se o que estamos observamos ao olhar para trás já não é uma transformação realizada no agora. Depois de novas associações, olhamos as antigas e não discernimos mais se elas eram assim ou é assim que as vemos agora. Por este ponto de vista, a ideia do sentido realizado no presente contínuo desestabiliza, sim, o rastro do movimento anteriormente realizado, retira sua autoridade de fundamento, descentraliza qualquer interpretação. Porém, o faz em um movimento de avanço que traz consigo o passado, que se soma a ele – “seems to uncoil spirally and swell lacertinelazily before our eyes under the pressure of the writer’s hand”<sup>101</sup> (121.24-25).

É o que nos parece estar implícito na fala de Heath, como também na de Norris, e, por isso mesmo, desejamos aqui explicitar e destacar como este aspecto é tão relevante quanto à ausência de origem na qual os pós-estruturalistas preferem concentrar suas análises.

Porque não conseguimos estabilizar nossa percepção, não sabemos o que ficou, o que se apagou e o que se transformou. A estabilidade existe e nos serve de base,

---

<sup>100</sup> “Este rastro diz respeito não menos ao que é chamado de futuro do que ao que é chamado de passado, e constitui o que é chamado presente pela exata relação com aquilo que ele não é”.

<sup>101</sup> “parece crescer espiraladamente lagarteadamente ante nossos olhos sob a pressão da mão do escritor” (SCHÜLER, 2004, p. 47).

porém não identificamos onde está, qual é, como é, este fundamento. Ele é um rastro, um movimento realizado, mas que continua a se realizar nas construções presentes e a modificar nosso olhar sobre as passadas. Talvez assim reproduzamos a instabilidade que é própria da inconsciência e não sejamos capazes de violentá-la com a autoridade da linguagem cotidiana. Re-significamos aquilo que foi apreendido e perdemos a capacidade de organizar linearmente as transformações decorrentes dos acúmulos.

Então, ainda que Fordham defenda que podemos compreender cada palavra wakeana, que possamos “traduzi-las” extensivamente através da exegese, o autor também precisou afirmar que isso fará com que o sentido suma diante de nossos olhos. Cada vez que isolamos algo para compreendê-lo ele foge da relação com o todo, ainda que seja esta relação que, indiretamente, nos permita entendê-lo. E quando tentamos integrá-lo ao todo, ele se torna difuso e saímos a catar os elementos isolados. Não há unificação. Não há fonte. Há movimento entre conexões que, mesmo quando se negam, não deixam de estar se afirmando como possibilidades igualmente válidas.

E ainda que tenhamos identificado cada letra que provoca um desvio no sentido, precisaremos aceitar que supor é algo que podemos fazer infinitamente (algo que Fordham não chega a fazer porque em sua percepção “you can risk going nowhere”<sup>102</sup>). Em outras palavras, que sempre poderemos ver novas conexões entre os mesmos elementos. Aliás, isto é algo que nos é permitido fazer até mesmo com a linguagem comum, recombina as palavras infinitamente (algo que, como vimos, o próprio Fordham mencionou). A diferença aqui será que todas as formas contemplarão em si algo naturalmente insuficiente. Ora, e se a intenção do livro nos parece ser mesmo a de nos atordoar com seus excessos (como o próprio Fordham defende), não haveria por que Joyce ser contrário à infinidade dos desvios que criam caminhos sempre novos. Neste aspecto, concordamos com Bishop, e repetimos: “not even the sternest authority can predict what (...) a word in the *Wake* will lead to”<sup>103</sup> (BISHOP, 1993, p. 384).

Por outro lado, ao supormos ao nosso bel prazer deparamo-nos com mais e mais “coincidências”, com conexões que nos indicam estar preparadas pelo livro e que vão comprovando esse seu planejamento conforme retornam no decorrer da obra. De modo

---

<sup>102</sup> “pode-se arriscar não chegar a lugar algum”.

<sup>103</sup> “Nem mesmo a mais rígida autoridade pode prever ao que (...) uma palavra do *Wake* irá levar”.

que vamos encontrando alguns de seus limites, algumas das referências para as quais ele nos conduz. Vamos achando estas linhas, continuando a achá-las e nunca chegamos a achá-las por fim. Pois, por mais livres que sejam nossas hipóteses, sempre possibilitando encontrar novas possibilidades de conexões, ficamos na dúvida se elas não são apenas as velhas, que agora observamos melhor. Se não é nosso olhar que se alterou sobre as mesmas coisas. É esta confusão de percepção que o *Finnegans Wake* precisa causar para não nos deixar estabilizá-lo, compreender seu funcionamento para com o leitor.

Para a linguagem da consciência, a estabilidade wakeana é paradoxal. É estável – porque existe um acúmulo de associações convivendo em nosso repertório, há um rastro dos caminhos realizados, há ligações, um conjunto de pensamento que surgiu dos limites de um mesmo texto e que ajuda a definir os das próximas conexões. Porém é instável – porque o consciente, ou pode-se dizer a linguagem comum, não consegue lidar com esta simultaneidade, e formula o sentido apagando muitas de suas conexões, permitindo-nos verificar nas experiências passadas apenas o que nosso modo de observar presente.

Nosso olhar tal qual era anteriormente se apaga e, com ele, algo de nossa fonte. Ainda que este mesmo algo esteja intrínseco na nova percepção, nossa consciência não o discerne. Talvez seja este o motivo pelo qual, mesmo que, como Norris, acreditemos que o principal recurso wakeano para se manter ex-cêntrico seja utilizar um determinado número finito de variações, ainda é preciso dizer, como ela, que não podemos ter certeza de qual é este número, ainda é necessário afirmar que não sabemos o que está se repetindo. Os elementos parecem familiares, indicam que já lidamos com eles. E mesmo assim não conseguimos classificá-los. O que nos leva à conclusão de que ainda que de posse das variantes (através de intensas investigações), não dominamos suas relações. Ainda que justifiquemos cada letra wakeana, como Fordham defende ser possível, nunca justificamos de todo sua combinação numa mesma passagem – coisa a que o crítico também nos induz a crer ao defender que, após muito se multiplicar, o sentido se dissolve diante de nós. De forma que, talvez, encontrar as variantes seja apenas encontrar *um* modo de expressão

delas. A esse, ainda podem se *somar* outros, ou eles podem ainda ser substituídos por outros – nunca sabemos ao certo a diferença.

Ainda que sem enfatizar o acúmulo (e até renegando-o), acreditamos que nossa defesa está contida também na de Bishop, que argumenta durante todo o seu trabalho que o *Wake* se organiza de maneira bastante complexa para que, por um lado, decifremos seus enigmas e, por outro, que as respostas encontradas não sejam passíveis de ser organizadas racionalmente. Forma-se, assim, uma ligação complexa com o tempo, que nos força a avançar sem fim nas interpretações, sempre em ligação com o passado, porém, como no movimento do inconsciente, nunca cessando de resignificá-lo no agora. De maneira que somos impelidos a pensar num presente irreduzível, mesmo que ele exista por conta de interpretações anteriores.

Nossa conclusão, portanto, é que do mesmo modo que a validade do acréscimo de conhecimento defendido por Fordham está indiretamente contida na visão crítica dos outros autores – através da investigação do sentido imanente e do assumir que ele se modifica em relação com o passado – inversamente, a ideia da necessidade de reorganização do sentido depois que ele se estabelece cabe bem na afirmação de que a rede de conexões criada nunca assume uma forma final, algo que está por trás da dissolução do sentido pregada pelo estudioso, da nossa falta de capacidade de formar uma imagem geral dele.

Todo esse processo não acontece num texto de língua comum, no qual as próprias palavras são o ponto de partida estável ao qual podemos retornar sempre, uma comunicação cristalizada, uma fonte acessível. Pois, como ressaltou Fordham, ainda que também possamos combinar infinitamente as palavras da linguagem comum, elas não conseguem atingir o estado de ausência de correspondência que é essencial para a singularidade de cada construção wakeana.

No próximo capítulo, continuaremos a tratar do apagamento das percepções sobre a transformação que é própria da linguagem wakeana, mas recorreremos às noções de identidade e de mito da obra para compreender melhor a estabilidade contida nessa instabilidade, ou, podemos dizer, um estado nem de A e nem de –A.

### 3 THE WHOLE OF THE WALL

#### 3.1 RECONHECIMENTO

No capítulo anterior, concluímos que a linguagem instável do *Finnegans Wake* não possibilita definições de limites, ainda que nos impulse a avançar mais e mais pelos indícios que promove. Tentamos demonstrar que ela não *diz* nada, apenas faz supor, e é por essa razão que definir bordas para ela é violentar sua natureza. Paradoxalmente, o romance é projetado em cada pequeno detalhe para que as suposições, ainda que porosas, possibilitem-nos ganhos na investigação do sentido. Porém, faz-nos conhecer seu universo de maneira diversa daquela que estamos acostumados a compreender por conhecimento, que seria de uma apreensão puramente estável: “among nosoever circusdances is to be apprehended”<sup>104</sup> (342.12 [circumstances (in): circunstâncias; circus dances (in): danças circulares/circenses]).

A controvérsia crítica que analisamos, pode-se dizer, diz respeito a saber se se pode conhecer tudo sobre o texto. Isto porque o total, usualmente, está ligado à ideia de limites, e num campo de experiências no qual as bordas são passíveis de serem movidas, pode parecer que a única conclusão a que se pode chegar é a de que não existe nada que se possa nomear de todo, como se estivéssemos pairando num grande vazio sem caminhos, motivações, razões ou justificativas. Ou, por outro lado, para que se enfatize como cada detalhe é muito bem arquitetado no *Wake*, e que é uma irresponsabilidade afirmar que a obra não nos leva a lugar algum, também surge a defesa de que se pode conhecer tudo no livro. Nosso entendimento é uma forma de caminho do meio entre os dois.

O processo de leitura wakeano coloca em discussão nossas noções de totalidade. O todo, na obra, está na sua ligação com o passado – o caminho percorrido – sempre pronta a se modificar pela permanente sensação de incompletude. Ou seja, no acúmulo – que é uma estabilização das conexões apreendidas, um conhecimento adquirido sobre elas – que nos permite perceber sua falta de solidez, mas não

---

<sup>104</sup> “entre mutretas outras circostâncias é de apreender” (SCHÜLER, 2002, p. 303).

encontrar o lugar onde tudo falha em se fechar. E é a busca por encontrar as razões e a forma da falha (ou da queda, para usar uma imagem wakeana), que nos faz avançar ainda mais – o que, por sua vez, só pode causar mais instabilidades.

É que o *todo* do *Finnegans Wake* é a soma de tudo aquilo que é referência para lê-lo, venham essas referências de fora ou dele mesmo, e esta soma é sempre a fugacidade e dispersão do presente sendo percebida em relação aos modelos que já nos foram providos anteriormente, que já nos são estáveis. É o que já se sabe sendo confrontado com uma variação que não cessa de chegar. A totalidade é sempre modificável e difusa, mas nunca integralmente ausente de parâmetros, é uma permanente tensão entre a estabilidade e instabilidade (uma relação de retroalimentação, sendo sempre, por fim, sempre instável).

Poderemos aprofundar essa percepção neste capítulo, no qual ficará mais evidente a íntima conexão do movimento de leitura arquitetado pelo *Wake* com a sua visão de mundo. Pois entendemos que essa é também sua noção do que seja o *todo* para um indivíduo. Afinal, Joyce desejava construir um livro que fosse *sobre tudo* e, assim, pode-se imaginar que o autor teve que refletir sobre o que podia conhecer como *tudo*.

Nas palavras de Augusto de Campos, o escritor visava “um equacionamento total da experiência humana, para além das contingências de ordem individual ou particular” (CAMPOS, in AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, 2001, p. 169). Porém, percebamos que a particularidade nunca abandona este raciocínio, ao contrário, é preciso partir justamente da compreensão do que a define. Ora, mesmo que o artista tenha trazido referências de tantas culturas para que o campo de abrangência fosse realmente a humanidade e não apenas as singularidades da sua vivência, é necessária uma ponderação anterior a respeito do que conduz a percepção sobre este abarcamento. Em outras palavras, é preciso entender *como* a totalidade é apreendida, não só porque assim se pode construir algo que contenha tudo, mas também porque desta maneira se pode instalar uma experiência através da qual o leitor possa conhecer sua totalidade – “Tis as human a little story as paper could well carry”<sup>105</sup> (115.36).

---

<sup>105</sup> “é uma histerieta tão humoanna como o papel” (SCHÜLER, 2004, p. 35).



Como dito na introdução deste trabalho, a teoria de Bruno nos sugere que tudo o que conhecemos é por perceber oposições, o que por sua vez implica reconhecer semelhanças. Dessa forma, fica implícito que podemos passar por elementos sem que eles nos façam algum tipo de sentido e que, só quando nos deparamos com algo parecido, similar, é que, por comparação, entendemos tanto a informação nova quanto o que havíamos percebido antes. Ou ainda, que uma terceira apreensão modifique o entendimento sobre as outras duas dando-lhes novos parâmetros. Sempre o anterior sendo determinante para o próximo, e esse para o primeiro, é lícito afirmar que nós apenas *relemos* o mundo. E que as bordas estão sempre prontas a se modificar, conforme mais variáveis se apresentem.

Essa talvez seja uma justificativa para que o *Finnegans Wake* tenha organizado suas diversas narrativas de forma que, na linguagem aparentemente incompreensível do livro, o sentido seja apreendido conforme vamos notando insinuações de roteiros e de signos repetidos. E aí uma das possibilidades de análise do texto é a de buscar o que Joyce está repetindo, pois pode parecer que isso seria conseguir resumir o que o autor vê como padrão e como dado imutável no universo. Embora Fordham procure encontrar os limites de interpretação do *Wake*, este tipo de pensamento desagrada a ele. Sua tentativa é justamente de ressaltar o quanto cada trecho wakeano contém tantos níveis de interpretação (que acredita serem todos localizáveis) que isso desintegra qualquer noção de condução unificada. Conforme o autor, a relevância das singularidades é muito maior do que as “mythic coincidences and reproductive analogies”<sup>106</sup> (2007, p. 35).

O papel de cada vocábulo em nosso desvio de uma redução da narrativa wakeana realmente nos parece indiscutível, já que eles sempre mostram algo que estávamos deixando de fora. No entanto, se acreditamos que o que ‘estava dentro’ é modificável, é também porque novas coincidências míticas e analogias reprodutivas sempre estarão prontas a aparecer. A multiplicação de possibilidades não vem apenas do excesso de estranhamento, mas também da abundância de *reconhecimento*, o que desestrutura qualquer localização da origem do sentido, tornando-o algo compreensível ao mesmo tempo em que obscuro. É esta dupla característica que o mantém

---

<sup>106</sup> “coincidências míticas e analogias reprodutivas”.

incompleto, que nos atordoa e não nos permite concluir nada sobre o texto ainda que saibamos muito sobre ele. A pura desestabilização poderia ser bem mais identificável.

O processo analítico que desenvolveremos a partir de agora tem origem nestas questões, que estão relacionadas com os estudos da formação da linguagem realizados no capítulo anterior – com seu processo espiralado que gera um mundo sempre no limiar entre o reconhecível e o nunca identificado –, mas que passam a ser observadas na construção dos signos wakeanos. O que pretendemos verificar aqui é a maneira como o *Wake* promove, em nós, uma confusão de seus signos ainda que, ao mesmo tempo, permita-nos construir caminhos e mais caminhos de associações entre suas semelhanças, que são aquilo que nos possibilita lê-lo. Reconhecemos novas associações baseadas nas antigas, mas também estranhemos as antigas baseadas nas novas. De forma que continuamos ligados a tudo que já foi apreendido para que consigamos avançar, mas também, simultaneamente, destruamos algo dessa apreensão, renovando o olhar sob certo estranhamento. Veremos, ainda, que não apenas a obra é arquitetada para que nos relacionemos com ela deste modo, como ela mesma apresenta este processo como a maneira como o indivíduo organiza sua apreensão.

O ponto de partida da discussão é que não apenas estamos sempre resgatando o que já foi lido para entender sua relação com o que vem agora, mas que o *Wake* parece não cessar de resgatar este passado por nós. Independente da ordem em que as narrativas são absorvidas, percebem-se referências de elementos de umas nas outras, como também a repetição de algumas estruturas das histórias, de modo que podemos ligar todos os episódios por inúmeras semelhanças. Cada reprodução revela sempre alterações em comparação com as outras, impedindo-nos de compreendê-las como iguais e levando os estudiosos a uma reflexão sobre a existência ou ausência de padrões na narrativa da obra.

E é no padrão, ou modelo, que se situa a grande divergência entre eles, pois a discussão sobre a construção simbólica no *Finnegans Wake* nunca está dissociada da sua noção de construção simbólica social. Então, o tema da uniformização gera duas correntes de pensamento: de um lado, estão os que defendem que o livro nos revela semelhanças inquestionáveis entre narrativas das mais diversas culturas nos

mostrando, assim, as características universais da espécie humana; do outro, aqueles que repudiam qualquer ideia de universalidade e buscam demonstrar que o *Wake* está justamente condenando tais tipos de pensamento ao expô-los. É desta forma que a reflexão sobre padrões se torna, de maneira geral entre os estudiosos wakeanos, uma discussão da alteridade.

Acreditamos que o tema da uniformização aparece na obra através de sua constante e intensa investigação de nossas origens. Ainda que tenhamos histórias únicas que nos formam como indivíduos, muito interessa ao *Wake* compreender um passado que nos é comum, pois ele é determinante para a construção até mesmo do que seja a individualidade. E é em decorrência da busca por este caminho percorrido que nos deparamos com a forte influência dos mitos na formação das sociedades e, conseqüentemente, do ser. Assim, as reproduções de analogias aparecem no livro também traçando paralelos entre mitologias das mais diversas culturas, como se as narrativas wakeanas repetissem algo delas.

Portanto, no confronto entre identidade e modelo, todos os críticos acabam por discutir também a influência dos mitos na construção da personalidade e da percepção sobre o mundo. Isso porque o próprio *Finnegans Wake* parece nos colocar no lugar desta reflexão, nos mostrando que ele mesmo se constitui com base nos mitos (talvez, até, da mesma maneira que os mitos, como defenderão alguns) ao mesmo tempo em que nos é estranho como mitologia, já que fogaz à promoção de crenças e à estratificação de modos de pensar. Este é talvez o tema mais delicado das análises wakeanas, pois sempre traz consigo o perigo de reafirmar pensamentos que as ciências humanas estão, há muito, tentando superar, como a defesa cartesiana do ego íntegro e da capacidade humana de conhecer o mundo e a si mesmo. Por esse ponto de vista, os mitos poderiam representar uma simbologia completa dos impulsos e da experiência individual (como se ela fosse padrão), o que nos leva novamente a uma compreensão de totalidade (do mundo e do ser) como algo provido e provedor de limites. Mas se de partida todos os críticos assumem o projeto wakeano como o da busca pela expansão de nossas noções, obviamente nenhum deles admite essa visão como sendo a da obra (como tentaremos demonstrar, nem mesmo aqueles que defendem a presença de um tipo de universalidade). Todavia, o romance não cessa de nos apresentar associações

entre mitologias de épocas e culturas diversas, o que lega a cada estudioso o dever de considerar corajosamente a essencial participação delas na sua construção e de tentar compreender o que isso revela sobre seu pensamento.

Então, neste capítulo, recorreremos à presença dos mitos no *Wake* e à sua relação com a maneira wakeana de lidar com identidade e padrões para observar a instabilidade e estabilidade na arquitetura dos signos na obra. Voltaremos nossa atenção para esses temas tão amplos com o objetivo de compreender como a identificação, o reconhecimento, a estabilização de uma apreensão, se mantêm presentes no romance, porém sempre algo irresolvidos. Parece-nos que ele nos sugere a possibilidade da convivência entre uma percepção cumulativa e uma formação sempre ausente de fundamentos e sempre indefinida. Ou, ao menos, que indica que não podemos concluir se uma ou outra imperam – seja em seu mundo, seja no de cada um de nós.

Se já adiantamos que iremos chegar à mesma percepção de espiral que notamos no primeiro capítulo, ressaltamos ainda que o que muda em nosso recorte, ao passar da linguagem para os signos, é que fica mais evidente como ocorre a inter-influência dos episódios do livro, dando uma noção maior de como a totalidade da obra se apresenta ao leitor. Já pudemos notar, anteriormente, que lemos o *Wake* como quem relê. Agora, iremos observar como um episódio está sempre tão ligado a outros a ponto de irmos relendo também esses enquanto interpretamos o atual, de maneira que a retro-alimentação constrói coerências na mesma medida em que instaura porosidades.

Com esta compreensão mais clara, podemos nos aproximar melhor da visão wakeana do funcionamento da percepção. Pois nada se apresenta a nós como apenas um tempo e espaço definidos. Ainda que um elemento específico seja tomado como objeto de estudo, é sempre em relação a toda uma apreensão que ele é observado. E essa última, mesmo que possa ser recortada em blocos maiores para fins de classificação, será sempre, na verdade, coisa demais para se delimitar. Então existe uma conexão permanente entre parte e todo que nos permite traçar associações e fazer leituras, mas que transborda nossa capacidade de ligar tudo, ainda que nos permita ligar o quanto quisermos.

É por essa razão que afirmamos que o todo wakeano é sempre tudo que é referência para lê-lo, e que “tudo” é coisa demais para se identificar.

Começaremos pelo mito, que é de onde também partem os críticos para discutir esta rede de reflexões que liga a individualidade/coletividade à singularidade/totalidade. Antes, para que tenhamos uma noção mínima de como a procura pela compreensão das identidades é sempre importante em cada parte do livro, tomaremos como exemplo o início de um episódio na página 69 (Anexo 1).<sup>107</sup> O restante da narrativa será analisado depois.

### 3.2 LOST PALADAYS

Para efeito de contextualização, ainda que no *Wake* ela seja sempre relativa, podemos afirmar que o terceiro capítulo da obra trata de uma investigação sobre o processo de acusação e de encarceramento de HCE. A busca por entender o que se passou vem de um tempo distante dos fatos em si, pois as pessoas que testemunharam já não estão mais entre nós: “they all who heard or redelivered are now (...) as much no more as be they not yet now or had they then not ever been” (48.6-9).<sup>108</sup>

Acompanhamos falas do que talvez tenha sido dito no tribunal (seriam registros ou lembranças?). Nelas, há versões de um encontro narrado no capítulo anterior, bastante misterioso. Lá, um garoto, chamado de Cad (o nome significa “malcriado”, mas pode remeter também a “cadet”, que é “filho mais novo”), pergunta as horas para HCE e, talvez por alguma confusão, ele se sente ofendido. Alterado, o personagem começa a se defender das acusações que supostamente Cad estaria fazendo (e que parecem estar relacionadas às fofocas sobre seu crime – “the touching seene”<sup>109</sup> (52.36)). O que percebemos no terceiro capítulo são testemunhos diversos do que teria sido este confronto. Ou seja, ele já se inicia com a repetição intensiva de uma estrutura narrativa,

<sup>107</sup> A tradução do trecho completo a ser analisado também se encontra como anexo – Anexo 2.

<sup>108</sup> “todos os que ouviram ou reproduziram agora (...) não são mais do que se ainda não fossem ou não nunca jamais tivessem sido” (SCHÜLER, 2003a, p. 89).

<sup>109</sup> “cena tocante” (SCHÜLER, 2003a, p. 97).

porém de formas alteradas, e, pode-se dizer ainda, mais obscuras (talvez porque estejamos agora mais distantes dos fatos e a memória deles seja menos linear).

A opinião pública é intensamente ouvida e tem fortes traços de fofoca. Não distinguimos bem as vozes dessa massa e não podemos ter certeza se são pessoas do presente sendo entrevistadas pelo historiador (chamemos o narrador assim para sugerir o tipo de voz que se insinua), ou se se trata de um resultado vago do levantamento dos depoimentos no tribunal – “the unfacts, did we possess them, are too imprecisely few to warrant our certitude”<sup>110</sup> (57.16-17).

O inquérito é interrompido por algumas pequenas narrativas que estão ligadas às buscas wakeanas de sempre: mais um tipo de encontro entre dois oponentes (agora ele indica ser um assalto), uma suposta tentativa de HCE de arrombar o portão de sua taverna (que é entrada para a sua casa) e o que talvez sejam dois tipos de sumiço de provas: uma carta perdida, escrita pela esposa, que pode revelar toda a verdade, e o desaparecimento de um caixão, trazendo referências à morte e, arriscamos dizer, a sua relação com o sono. Em resumo, temos o confronto entre dois homens, uma transgressão de HCE às leis e a verdade dos fatos que nunca aparece (simbolizada, durante todo livro, pelo sumiço dessa carta), questões que se repetem intensamente no decorrer da obra.

Chegamos, então, à fase final dos relatos, que é onde começa nossa análise. Ela conta que HCE foi preso para sua própria proteção. Ao que indicam as agressões verbais que ele acabará por receber através das grades, vindas de um estrangeiro que o visita, ele precisava ser isolado da fúria geral dos cidadãos.

Esta parte se inicia apontando que nós iremos relembrar um fato (“by memory inspired” (69.5)).<sup>111</sup> A roda gira novamente (“turn wheel again” (69.5)) – talvez uma referência ao ciclo viconiano – para que voltemos nossa atenção ao todo do muro (“the whole of the wall” (69.5-6)). O muro, porém, tem um buraco (“a wallhole did exist” (69.7-8)). “Buraco” e “todo” (“whole” e “hole”), palavras com a mesma pronúncia, se confundem, de forma que estamos nos voltando aos dois.

---

<sup>110</sup> “os não-fatos, se os possuíssemos, são assaz imprecisamente poucos para garantir nossa certitude” (SCHÜLER, 2003a, p. 107).

<sup>111</sup> Devido à grande intensidade com a qual citaremos o trecho, não colocaremos em nota de rodapé a tradução de cada frase ou palavra. Pode-se acompanhar a versão brasileira de Schüler anexada.

A frase clássica dos contos de fada, “once upon a time”, é substituída por “once upon a wall” (69.7), sugerindo uma necessidade maior de se atentar ao espaço desta história do que a seu tempo. Isso, talvez, porque o primeiro já diga muito sobre o outro. Estamos no Jardim do Éden (“garthen of Odin” (69.10)), o Paraíso perdido que nos remete aos dias perdidos (“lost paladays” (69.10)) – porque não temos claras lembranças dele, ou porque nunca retornaremos a este estado originário da mente, pré-conhecimento do pecado. Lembremos que a palavra ‘paraíso’ deriva do termo avéstico *pairi-daeza*: jardim murado.

As iniciais trocadas de “eddams” (69.10) e “aves” (69.11), Adãos e Evas, podem aludir às letras de Earwicker (um dos nomes mais usados para HCE) e de ALP. Porém, também podem indicar um período anterior às instituições, quando homens e mulheres se confundiam em seus papéis. Notemos que estamos nos atentando para a origem das identidades, simbolizada pelo mito cristão da criação da humanidade: o de dois indivíduos essenciais, polos formadores de todo o resto, o masculino e o feminino.<sup>112</sup>

“Once upon a wall” inevitavelmente remete a Humpty Dumpty, o personagem de conto de fadas muitas vezes ilustrado em forma de ovo, que cai do muro e se quebra. O “era uma vez” aqui transformado em “era em um muro” já nos basta para colocar no mundo das narrativas infantis e especificamente nesta, mas também traçamos este paralelo porque este ser fantástico é uma das referências constantemente usadas pelo *Wake* para insinuar a queda de HCE. O herói não é capaz de se sustentar em cima desta linearidade e acaba por se fragmentar em incontáveis pedaços espalhados ao se espatifar no chão. Se estamos sobre o muro, é porque ele ainda não caiu – algo reafirmado pela evocação do Éden, o lugar onde o homem vivia quando ainda se mantinha no estreito caminho divino. Mais adiante, as alusões a ovos (“oggs” [in: eggs] (69.13)) e à Páscoa (“Isther” e “Yesther” [in: Easter] (69.14)) reforçam a presença da figura. Ainda apontam, por relação com a história de Jesus, a possibilidade da ressurreição, a renovação do ciclo, algo não previsto na rima infantil de Humpty.<sup>113</sup>

<sup>112</sup> “Edam”, no entanto, é também um tipo de queijo holandês, o que pode sugerir “aves” como alimento, a carne, e, como é típico do *Wake*, nos colocar num sentido mais baixo e cotidiano. No entanto, a Edda poética dos escaldos, também insinuada aqui, tem função oposta, e nos faz ler “aves” como uma saudação no latim, pois aponta uma referência de alta intelectualidade.

<sup>113</sup> Para lembrar: “Humpty Dumpty sentou em um muro / Humpty Dumpty teve uma grande queda / E nem todos os cavalos do rei e nem todos os homens do rei / conseguiram juntá-lo outra vez”.

Já temos então três quedas: a da origem dos tempos, aquela que condenou fatalmente a todos nós; a de Cristo, que veio para nos salvar (traz consigo a possibilidade renascer) e a do conto infantil, que talvez remeta à formação de nosso imaginário.

“Armen?” (69.11) parece ser um pedido de confirmação para o interlocutor, um ‘amém’ que duvida da colocação em vez de afirmá-la. Também se assemelha a ‘Armênia’, que McHugh nos lembra ter sido convencionada como a localização do Éden. O autor destaca muitas palavras armênias no trecho. “Ere ore or ire in Aaarlund” (69.8) não apenas indica o inglês e o irlandês para ‘Irlanda’, mas também soa armênio para “dia por dia do ano”. “You Dair’s Hair” (69.8), “you Diggin Mosses” (69.9) e “orts and oriorts” (69.9), tendo a mesma língua como referência, sugerem o Sr. Pai, a Sra. Esposa (junto ao inglês “misses”), os filhos e as filhas (MCHUGH, 2006, p. 69). São eles que estão no Jardim, ou melhor, são eles que o falsificam (“to garble” (69.9)). Se observarmos que os personagens da família escondidos no armênio aparecem intercalados por “or you” [(in): “ou você”], o espaço da Irlanda pode estar sendo substituído por qualquer papel familiar que o leitor exerça: “você pai, ou você esposa, ou você filho e filha”. Por essa via, estamos todos nesta paisagem edênica.

Tindall compreende que a família apenas fita o paraíso perdido através do buraco na parede (TINDALL, 1996, p. 78). Se for assim, como Humpty Dumpty e sua quebra irrecuperável, aponta-se uma impossibilidade de restauração desta época. Contudo, dia por dia do ano (“Ere ore or ire in Aaarlund”), este mesmo lugar continua a ser fabricado de maneira adulterada (“to garble”). Não existe retorno, mas existe a repetição ou reprodução. Vivemos ainda, todos, condenados a estar fora do jardim. “Ere ore or ire in Aaarlund” ainda deixa soar um “ere or here in Irland”: “antigamente ou aqui na Irlanda”. Ou “here in our land”: “aqui em nossa terra”. Então, não apenas passado e presente se misturam, mas também tempo e espaço, tornando o aqui e agora este lugar das origens.

A referência a Stonehenge (stonehinged (69.15)) nos leva ao período pré-histórico, fundindo o mito do Éden e a História em nosso repertório sobre as origens da humanidade. Assim, nossa atenção se volta a “Gyant Blyant fronts” (69.6), que pode remeter aos gigantes de Vico, os primeiros homens que, possuindo apenas uma



percepção inconsciente do seu entorno, viam o mundo inteiro como sendo aquilo que formulavam através de seus sentidos – ao modo do que faz o sonhador –, viam-se grandes como o entorno.

Campbell e Robinson já percebem a pesquisa histórica em “The doun is theirs and still to see [...] and we’ll come to those baregazed shoeshines if you just shoodov a second” (69.11-13), que traduzem como “o monte ainda está lá para se ver e nós chegaremos aos fatos em si se você for paciente” (2005, p. 76). Os autores entendem que estamos escavando (talvez por conexão ao “Diggin” (69.9) [digging (in): cavando]) um monte pré-histórico, mas também que todo o conto pode ser observado como algo retirado das profundezas da alma. Eles também nos lembram que o tema tem conexão com a carta que é recorrente nas histórias wakeanas, já que ela é desenterrada por uma galinha.

Então, inspirados pela memória, este conto que chama nossa atenção primeiramente para o local em que se passa nos insinua que estamos investigando a origem, a grande queda, em nós mesmos. Ou pesquisamos no mito do Éden e seu espaço cercado. Ainda pode ser num monte de restos pré-históricos. Talvez só possamos olhar para ele por um buraco. Talvez o buraco seja as fendas do portão de pedra, como as de Stonehenge (“stonehinged gate” (69.15)), embora o portão também possa ter relação com a maçã do Éden (“applegate” (69.21)) (o que o torna o portal de saída do paraíso?). Quem sabe o buraco seja aquele que cavamos quando tentamos descobrir no fundo de nossa alma o que está enterrado em nosso inconsciente.

Neste espaço, nosso herói comprou e aumentou uma cabana (“bought and enlarged that shack” (69.16-17)) que pagou alugando uma ovelha (“sheep” (69.17)) e um bode (“goat” (69.18)). No *Wake*, estes animais são convencionados como o filho primogênito e caçula de HCE, o que aqui não deixa de ser indicado por “prime” (69.17 [(in): primeiro]) e “cadet” (69.18 [(in): filho mais novo]). Em conexão com a mitologia cristã, estes símbolos apontam que o mais velho é bom e o mais novo é mau. Como dois aspectos que no pai são unidos, e que aqui são ditos arrendados (“under fair rental” (69.17)), talvez esteja sendo sugerido que para viver no paraíso, no período

anterior ao pecado original, o herói abdicava de diferenciar bem e mal.<sup>114</sup> Ou, ao contrário, que o bem e mal estavam por ali, tentando-o, como compreende Tindall, que também observa que as duas meninas do parque estão em cena<sup>115</sup> (TINDALL, 1996, p. 78).

A instalação do herói ali é em função de viver feliz para sempre (“to grow old and happy [...] for the remnants years” (69.19-20)). Foi colocado um portão no lugar sob o pretexto de que os burros não entrassem e lacrado com três cadeados [triple padlocked]. Todavia, “triplepatlocket” (69.25) também pode lembrar a santa trindade, não apenas pela palavra “triplo” contida ali, mas também pelo “pat” que sugere o latim “pater” [pai]. HCE foi preso às suas crenças religiosas, seja fora ou dentro do Éden, para sua própria proteção e bem estar.

Contudo, ele está livremente preso (“freely clodded” (69.29) [closed (in): fechado]) para que possa envelhecer feliz. Talvez possamos ver aqui uma sutil indicação do motivo da “culpa feliz”. Repetido durante toda a obra, ele expressa o paradoxo que liga o crime à alegria e surge nos momentos de tumulto e festejo das quedas fatais. É um pensamento originalmente colocado por Santo Agostinho e defende que se não fosse pelo pecado original não haveria a possibilidade da graça da redenção, e que Deus permite o mal para que se possa retirar o bem dele.

Paremos um pouco para compreender o entendimento dos críticos sobre como a evocação dessas referências comunica algo da visão wakeana sobre a participação dos mitos na formação da percepção do indivíduo.

---

<sup>114</sup> Gênesis 2:17: “mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás”.

<sup>115</sup> Elas se escondem em “Isther Estarr play Yesther Asterr” (69.14), que ressoa quatro vezes o nome Esther, como se chamavam as duas amantes do escritor Swift. Mais jovens que ele, elas costumam aludir, no decorrer do *Wake*, às meninas das quais HCE teria abusado sexualmente. As duas também refletem a filha, cujo nome, ‘Issy’, não deixa estar sugerido nesta mesma frase.

### 3.3O MITO E A CULPA UNIVERSAL

Alguns foram os que defenderam que o *Finnegans Wake* faz uso de tantos mitos provenientes de diversas culturas para realçar aquilo que é semelhante em todas elas, reafirmando assim aspectos humanos universais. Mas um dos títulos que mais disseminaram a ideia é *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (1944) de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson. O guia de leitura da obra foi publicado apenas cinco anos após o livro e, sendo de fácil entendimento e cobrindo toda a extensão do romance, é bastante popular entre os leitores ainda hoje.

Talvez seja justamente essa notoriedade que tenha despertado em vários críticos o impulso de rebater fortemente a crença de que o *Wake* se baseia em personagens e temas arquetípicos e revela algo de imutável na humanidade. O pensamento, que veio a ser tão condenado, não apenas é a base para as interpretações colocadas no guia, mas está por vezes colocado de maneira bastante enfática, como na sua conclusão:

The complexity of Joyce's imagery – as distinguished from that of his language – results from his titanic fusion of all mythologies; and his genius shows itself in his application of these to the special traits of modern day. *Finnegans Wake* is fellow to the Puranas of the Hindus, the Egyptian Book of the Dead, the Apocalyptic writings of the Persians and the Jews, the skaldic *Poetic Edda*, and the mystical constructions of the Master Singers of the ancient Celts. In such anonymous productions of the human spirit, shaped by many hands and minds, there is to be found an astonishingly constant under-pattern of archetypal characters and themes. These are the characters and themes of *Finnegans Wake*. They are the forces of the human soul. They speak for themselves with the authority of a timeless, fearless presence, which has survived every kind of disillusionment and living death, embraces every variety of human vice and virtue, and has ridden gloriously on every crusade – indeed, on both sides of every crusade<sup>116</sup> (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 359-60, grifo nosso).

---

<sup>116</sup> “A complexidade do imaginário de Joyce – que se distingue da de sua linguagem – resulta de sua fusão titânica de todas as mitologias; e sua genialidade se mostra na utilização delas nos modos especiais da modernidade. O *Finnegans Wake* é irmão dos Puranas dos Hindus, do Livro Egípcio dos Mortos, dos Escritos Apocalípticos dos persas e judeus, do Edda poético dos escaldos e das construções místicas dos Mestres Cantores dos antigos celtas. Nessas produções anônimas do espírito humano, formadas por muitas mãos e mentes, há de se encontrar um surpreendente *padrão-base de personagens e temas arquetípicos*. Estes são os personagens e os temas do *Finnegans Wake*. Eles são as forças da alma humana. Falam por si mesmos com a autoridade de uma presença atemporal e destemida, que sobreviveu a todo tipo de desilusão e vida mortificada, abarca cada variedade dos vícios e virtudes humanos e fez parte de toda cruzada – aliás, de ambos os lados de toda cruzada” (grifo nosso).

Os autores destacam que tanto o mito quanto o sonho são frutos do inconsciente e que Joyce construiu uma obra no qual eles se amalgamam num mesmo fluxo criativo (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 358-9). Para eles, o *Wake* repete intensamente seus signos e temas inspirado por um processo comum à reprodução de elementos narrativos na mitologia das mais diversas culturas, mas também pelas relações desse processo social com o funcionamento da mente. É claro, no entanto, que o romance o faz de maneira contemporânea, recriando a linguagem para atender as necessidades de seu tempo de vivenciar, na literatura, a forma de criação e de expressão que já era conhecida teoricamente através de Freud e Jung (2005, p. 358). Segundo os estudiosos, uma das razões pelas quais a língua do livro é tão obscura é porque o sonho não apenas revela sentidos, como também se esforça em ocultá-los. Ele formula uma aparência aceitável para mensagens que, se enunciadas com clareza, não seriam aceitas socialmente e se mostrariam abundantes em culpa (2005, p. 359).

Norris também defende que sonhos e mitos são governados pelas mesmas estruturas inconscientes e atribui esse argumento ao antropólogo Claude Lévi-Strauss que, segundo ela, pode elucidar a estrutura narrativa do *Wake* muito mais do que as ideias de arquétipos e de inconsciente coletivo de Jung<sup>117</sup> (NORRIS, 1974, p. 7). A autora acredita que a visão de Lévi-Strauss fornece uma razão bastante plausível para a repetição wakeana: “to render the structure of the myth apparent”<sup>118</sup> (NORRIS, 1974, p. 31). Segundo o ela, o significado dos mitos está sempre na relação entre seus elementos (1974, p. 7) e a repetição dos mesmos nos deixa claro quais são eles<sup>119</sup> (1974, p. 31).

Organizado segundo os mesmos princípios, o sonho wakeano compõe um mito, formado por suas várias narrativas da queda. As mesmas obsessões e desejos reprimidos se repetem para se fazer conhecidos pelo sonhador (NORRIS, 1974, p. 40), revelando um agrupamento complexo de medos e culpas inter-relacionados (1974, p. 33). A autora enfatiza que todas as versões que expressam estes anseios compõem o mito: não há necessidade de se eleger a original (1974, p. 31). Ele é a ação de cair em

---

<sup>117</sup> Provavelmente, uma referência indireta da autora às defesas de Campbell e Robinson.

<sup>118</sup> “tornar a estrutura do mito aparente”.

<sup>119</sup> Mas lembremos ainda que, por outro lado, conforme vimos no primeiro capítulo deste trabalho, Norris irá afirmar (também inspirada por Lévi-Strauss) que nunca chegamos de fato a conhecê-los. É um paradoxo formal.

todas as suas possibilidades; são variações psicológicas que representam uma compulsão pelos próprios traumas. E, por isso, não devemos esperar qualquer simetria geográfica, apenas identificar “unmistakable structural similarities”<sup>120</sup> (1974, p. 26).

Portanto, a repetição da queda não é uma tentativa de se ver algo em comum nas narrativas da humanidade, como defendem Campbell e Robinson, e sim uma demonstração de como o mito se liga às culpas obsessivas de nosso inconsciente. Segundo Norris, a falta da versão “autêntica”<sup>121</sup> sugere que a ação de cair foi experimentada em forma de ficção ou mito no momento de sua ocorrência (NORRIS, 1974, p. 26). A autora explica este pensamento recorrendo aos mitos de Édipo e de Cristo pois, segundo ela, ambos têm forte influência sobre a obra. O maior elemento compartilhado entre o *Wake* e eles é o lapso de consciência entre o pecado e a redenção: da mesma maneira que esses personagens míticos, HCE paga por algo que antecede sua existência, algo pelo qual está destinado a pagar (NORRIS, 1974, p. 39). O indivíduo herda de sua cultura a ideia de que é pecador ou criminoso, de que seus impulsos o levarão a isso e de que está destinado a ser punido por aquilo que não pode evitar que se realize. Mesmo que não tenha cometido nenhum crime quando acordado, isso permeia sua consciência. Assim, quando sonha, o personagem teme que seja capaz de fazê-lo, e sofre com a culpa, elemento que impulsiona as (repetitivas) narrativas do ambiente onírico wakeano (1974, p. 40). “Not monomythic, (...) *Finnegans Wake* uses Oedipal and Christian myths to plumb the conflict of the individual, confronted by primordial guilt, who is tempted to deny and confess, to evade and embrace responsibility for an involuntary, nonvolitional sin”<sup>122</sup> (NORRIS, 1974, p. 39).

Então, a visão de Norris sobre a participação do mito no *Wake* é oposta a de Campbell e Robinson. Enquanto os dois o descrevem como representações do que há de mais essencial no espírito humano, ela busca evidenciá-lo como a imposição ao

<sup>120</sup> “similaridades estruturais inequívocas”.

<sup>121</sup> O início do segundo capítulo wakeano, que nos apresenta a origem de HCE, diz que há muitas versões difundidas, porém uma é mais autêntica ou mais oficial: “the best authenticated version, the Dumlat” (30.10) [“a melhor, a mais autêntica versão, o Dumlat” (SCHÜLER, 2003, p. 24)]. “Dumlat” é Talmud ao contrário, livro judaico que comenta o Pentateuco (que inclui o Gênesis). Trata-se, então, da inversão do comentário do relato da origem, o que alude à distância entre essa origem e aquilo que temos acesso.

<sup>122</sup> “Não monomítico, (...) o *Finnegans Wake* usa os mitos de Édipo e Cristo para examinar o conflito do indivíduo, confrontado com a culpa primordial, que está tentado a negar e a confessar, a fugir e a assumir a responsabilidade por um pecado involuntário, não-volitivo”.

indivíduo. A estudiosa afirma que a compulsão wakeana por repetir as mesmas narrativas sugere uma mente conflituosa justamente porque crê numa percepção que lhe é externa. Ela explica que as figuras do livro nos apresentam uma representação ficcional delas mesmas (nas palavras da própria autora, um “texto mítico”) na qual acreditam fielmente (NORRIS, 1974, p. 69). Na obra, a condição da fofoca e da confiança em falas públicas manifesta um *self* que perdeu contato com sua autenticidade e toma as opiniões e sentimentos de um público, uma massa, sem corpo e sem alma. De acordo com Heidegger, como citado pela estudiosa, esta é a condição ontológica da inautenticidade que constitui a vida cotidiana (1974, p. 82-83).

É fácil observar a visão de Norris naquilo que analisamos até agora do final do terceiro capítulo. HCE foi preso às suas convicções religiosas com um discurso de que o ato era destinado ao seu bem estar, ainda que ele pagasse por isso com sua liberdade. Sua prisão talvez seja muito mais uma representação psicológica da culpa, que permeia todas as imagens do Éden e da queda. A opinião massificada e sem voz individual da população aparece antes no capítulo, e foi o que ditou o encarceramento. Então, o personagem tem uma individualidade marcada pelo externo, pelas ideias míticas que baseiam as sociedades.

Não nos esqueçamos, no entanto, que Campbell e Robinson também ressaltam a culpa como aquilo que impulsiona as narrativas wakeanas, ainda que tenham afirmado que as histórias também mostram certas forças universais da humanidade. Se essa última afirmação é que provoca em Norris um posicionamento contrário, podemos notar que ela não dirá nada muito distinto. Para a estudiosa, é pelas ambiguidades narrativas ou pelos atos falhos que os personagens do *Wake* expõem a mentira que essas identidades míticas são, e revelam assim *o que eles têm de autêntico: pura culpa* (1974, p. 80). “The search for the ‘facts’, the ‘objective truth’, is a red herring that conceals the real issue: the *universal* guilt resulting from the oedipal relationship to one’s parents, the Original Sin descended from Adam and Eve”<sup>123</sup> (NORRIS, 1974, p. 83, grifo nosso). A desobediência às leis, que é colocada nesses dois mitos como inerente tanto ao ambiente familiar quanto à espécie, gera, então, o único sentimento

---

<sup>123</sup> “A busca pelos ‘fatos’, pela ‘verdade objetiva’, é uma distração que oculta o verdadeiro problema: a culpa *universal* advinda da relação edipiana com os pais, o Pecado Original descendido de Adão e Eva” (grifo nosso).

que a autora acredita que *todos* os indivíduos compartilham, a culpa. Norris chega a denominá-la universal.

O grande ponto de controvérsia ao se falar em universalidades é que o conceito parece sugerir um ego íntegro. Norris destaca que, após a descoberta do inconsciente, tal visão cartesiana se enfraqueceu. Os personagens wakeanos refletem uma nova forma de auto-conhecimento, que sai do campo da epifania<sup>124</sup> e vai para o sonho, permitindo a consciência de nossas contradições (NORRIS, 1974, p. 85). Ela acredita que a queda, tão explorada no *Wake*, não é um lapso moral, mas a *inautenticidade do ser* (NORRIS, 1974, p. 84).

Fordham compartilha com Norris a visão de que o *Finnegans Wake* ataca os mitos. Defende que o excesso dos detalhes e alusões wakeanos são uma forma de “philosophical dispute about the nature of identity in the world”,<sup>125</sup> na qual Joyce busca mostrar como as identidades são forçosamente naturalizadas, minimizando suas individualidades através do hábito social de universalização, proveniente dos mitos (2007, p. 36).

O responsável pelo mito da universalidade humana, conforme Fordham, é o humanismo (2007, p. 224). Semelhante a Norris, o autor defende que a queda de HCE acontece porque o personagem quer ser um ‘todo o mundo’, porque crê que pode ser tudo para todos os homens, *totalizado*, um provedor do conhecimento do mundo e de si mesmo<sup>126</sup> – “dream that humanism adopts in order to present a reflection of itself to itself as mankind, and then to operate scientifically on such a ‘collective’ man”<sup>127</sup> (FORDHAM, 2007, p. 242) – “an imposing everybody he always indeed looked” (32.19).

O *Finnegans Wake* quer dismantelar a ideia de que precisamos de heróis (o que quer dizer “modelos”) e expressa um mundo anárquico, do *anti-fundamentalismo* e *anti-essencialismo*. Através de sua intensa sobreposição de analogias, então, a obra pode

<sup>124</sup> Muito explorada por Joyce em obras anteriores.

<sup>125</sup> “uma disputa filosófica da natureza da identidade no mundo”.

<sup>126</sup> Notemos que a noção de totalidade de Fordham está sempre ligada a ideia de limites bem estabelecidos e acessíveis.

<sup>127</sup> “sonho que o humanismo adota em busca de apresentar um reflexo de si para si como humanidade, e, então, operar cientificamente neste homem ‘coletivo’”.

realizar o ideal de colocar o efêmero sobre o universal, o múltiplo sobre o uno (FORDHAM, 2007, p. 225) – “and is all the more himself since he is not so”<sup>128</sup> (507.3).

O que gostaríamos de retomar, no entanto, é a explicação de Norris de que mitos e sonhos são governados pelas mesmas estruturas inconscientes. Pois se o ambiente onírico pode permitir o conhecimento de nossas contradições, de nosso ego fragmentado, então não poderiam também os mitos?

Acompanhemos um pouco mais da explanação da estudiosa. Ela afirma que o *Finnegans Wake* explora o indivíduo perdido em meio às relações familiares. Ele é, em última instância, aquilo que se procura: “the identity of the individual in society”<sup>129</sup> (NORRIS, 1974, p. 30). Norris explica que a busca edipiana parte de perguntas de um crime específico ligado a uma culpa específica e leva à questão última: “quem sou eu?”.

Do mesmo modo, a identificação cruzada dos personagens wakeanos que nos permite ligar todos eles a HCE e ALP, diferente de uma simples redução de indivíduos a tipos, é uma expressão fundamental da transgressão das proibições referentes aos relacionamentos familiares que produzem a identidade (1974, p. 30). Os papéis se confundem a cada vez que algum personagem cruzou alguma barreira; a cada vez que, como Édipo, realizou algum ato que não cabia a seu papel na família. A cidade ou os agrupamentos sociais como um todo são extensões da imagem do funcionamento familiar. Tanto sua organização quanto seus conflitos encontram paralelos nele. Os mitos wakeanos então têm, por um lado, caráter político e, por outro, Joyce lhes acrescentou um aspecto freudiano, os limites que definem os tabus sexuais (1974, p. 37). É por essa razão que as teorias de Vico são vistas pela estudiosa como princípios de relações familiares que se baseiam na hierarquia entre pais e filhos. Os ciclos reproduzem impulsos inconscientes responsáveis pelo embate que acaba por alterar as posições de poder entre antiga e nova geração (NORRIS, 1974, p. 34). Portanto, é a infração dos papéis impostos pelo mito que abre espaço para o autoconhecimento.

“I indicate out to myself and I swear my gots how that I’m not meself at all, no jolly fear, when I realise bimiselves how becomingly I to be going to become”<sup>130</sup> (487.18).

<sup>128</sup> “e quanto mais frouxo mais ele mesmo” (SCHÜLER, 2003b, p. 249).

<sup>129</sup> “a identidade do indivíduo na sociedade”.

<sup>130</sup> “me aponto a mim mesmo e juro pelos deuses que este não este não sou eu de modo algum, não caro amedrontado, quando verifico comigomesmo como estou me tornando conveniente” (SCHÜLER, 2003b, p. 209).



Mas, repetimos: esse suposto autoconhecimento não é previsto pelo próprio mito de Édipo? Não é a própria mitologia que nos demonstra que o autoconhecimento vem da infração às leis dos mitos.

### 3.4 O MITO E O AUTOCONHECIMENTO ATRAVÉS DE NOSSAS CONTRADIÇÕES

Fordham tenta resolver a composição dos personagens, que nos permite ligar todos eles a HCE e ALP, de maneira distinta de Norris. Como a autora, ele também não reconhece o casal como tipos. Eles são, para o estudioso, princípios de composição limitados (poderíamos dizer “papéis” ou “funções” narrativas) que servem para que Joyce acrescente a eles tantos outros detalhes de maneira que sua forma sempre acabe por ressaltar aquilo de que a estrutura totalizante<sup>131</sup> não deu conta. Deste ponto de vista, passamos a observar os personagens não como essências universais, mas como identidades míticas sempre a ponto de romper, de se fragmentar, de se expandir a partir dos hábitos gravados de universalização no pensamento e na crença (2007, p. 35).

Então, enquanto Norris ressaltava como esses personagens refletem a transgressão ao percebermos que eles cruzam as barreiras de suas funções, Fordham destaca que mesmo quando isolados em seus papéis narrativos, eles já ultrapassam suas bordas através do excesso de informação acrescentado a cada episódio. De qualquer forma, está em questão o escape do padrão, que é o que pode permitir ao indivíduo encontrar algo de si.

Todavia, não estaria esse escape previsto pelos mitos? Bom, talvez não possamos falar em uma consciência social de que sim. Mas uma consciência wakeana nos parece mais provável. Ela parece se manifestar, por exemplo, no tema da culpa feliz, mencionado anteriormente. Ele traz um jogo paradoxal entre a autopunição e a aceitação prazerosa da subversão, do pecado, que se diz ser inerente a todos nós. E é esse o modelo que parece que sempre encontramos nas narrativas wakeanas. Não à

---

<sup>131</sup> Mais uma vez, “totalizante” no sentido de limitado.

toa, Norris afirma que todos os mitos chaves para a obra são de transgressão das leis: “at the heart of each [myth] is a crime, a violation – specifically, an act of trespass over a forbidden boundary. The trespass *persists* while the nature of the territory varies from myth to myth”<sup>132</sup> (NORRIS, 1974, p. 37, grifo nosso). Implícitas nessas narrativas míticas, obviamente, estão as noções de regras e de autoridade.

Fordham não deixa de destacar o aspecto positivo que aparece no texto em relação às imposições sociais provenientes da mitologia. O crítico vê no ato de se escapar dos modos estabelecidos a chave para a compreensão do porquê de o livro retornar ao seu início. Menos que uma determinação sombria de que estamos fadados a repetir as mesmas estruturas históricas, para o autor, trata-se de um retorno aos nossos mitos mais ancestrais para que possamos entendê-los e superá-los. Quem pratica este retorno é ALP, a personagem mais aberta à mudança e que no final aceita a passagem de gerações. O livro se encerra com sua revolta em relação à condução masculina da história e re-abre com ela na forma de rio, e todo o percurso será uma revisão feita por ela de seu próprio passado na tentativa de uma cura da repetição destes padrões.

The circularity of the *Wake* is a circularity which reaches back into itself, into its own past, rather than reaching forward into our future with some prophetic promise of extension, or some sinister proposal of an eternal return. The reawakening that is hoped for in the words – so frequently recycled in *Wake* criticism – ‘The seim anew’ (215.23), should be revised and reimagined as a reawakening from this particularly absurd set of stock characters. As the insincere mourners of the dead mythic hero, Finn MacCool, say, addressing, as it were, his universalized form at the point when it threatens to reinform the world: ‘Aisy now... and lie quiet’ (27.22)<sup>133</sup> (FORDHAM, 2007, p. 36).

O trecho da página 27 citado por Fordham está no primeiro capítulo do livro: em seu velório, Finnegan (também chamado frequentemente de Finn, até por conservar

<sup>132</sup> “No centro de cada [mito] está um crime, uma violação – especificamente, um ato de transgressão de um limite proibido. A transgressão *persiste*, enquanto a natureza do território varia de mito para mito” (grifo nosso).

<sup>133</sup> “A circularidade do *Wake* é uma circularidade que retorna a ele mesmo, a seu próprio passado, em vez de se lançar a um futuro com uma promessa profética de extensão ou uma proposta sinistra de eterno retorno. O renascimento que é esperado nas palavras – tão reaproveitadas na crítica do *Wake* – ‘o mesmo renovado’ (SCHÜLER, 2004, p. 295), deveria ser revisado e re-imaginado como o renascimento deste particular absurdo estabelecido de personagens fixos. Como dizem os lamentadores insinceros do herói mítico morto, Finn MacCool, abordando, por assim dizer, sua forma universalizada no momento em que ela ameaça reencarnar no mundo: ‘Cuidado agora (...) dorme tranquilo’ (SCHÜLER, 2012, p. 79)”.

paralelos com o herói mítico irlandês Finn MacCool) ressuscita e todos ao redor tentam convencê-lo a continuar morto, dizendo que ele não se adaptaria aos tempos modernos e tranquilizando-o quanto à conservação de sua memória. O crítico vê, então, que desde o início da obra a intenção é que o herói mítico do passado seja anulado, pois considera falsa a afirmação dos presentes de que ele será lembrado e louvado. O desejo geral é de que o mito morra, continue adormecido.

Essa é mais uma maneira de tratar do prazer da transgressão do mito, que não deixa de estar relacionada ao mote da culpa feliz.

Apresentada a defesa da necessidade de superação ou subversão, queremos retornar à nossa pergunta sobre o quanto elas podem estar contidas no mito. Tomemos, para tanto, a explicação de Campbell sobre o mesmo trecho do primeiro capítulo levantado por Fordham. Falamos agora somente de Campbell e não mais de Robinson porque fazemos referência a outro livro do autor, intitulado *Mythic Worlds, Modern Words* (1993), que trata justamente da influência dos mitos nas obras de Joyce e que pode nos auxiliar em algumas perguntas.

O estudioso nos explica que HCE é o personagem da história presente. Mas nele haverá durante todo o livro aspectos de Finn que, equivalente a Adão, é o que passou, mas que continua a existir através de seu pecado, no qual vivemos (2003, p. 214) – algo que percebemos na passagem que analisamos. O *Wake* faz então o papel de investigação dos aspectos do sonho que herdamos dos nossos ancestrais (2003, p. 215). Isto porque este nosso passado é obscuro, “dimly remembered; the forgotten; upon which the present is constructed and continuously feeding”<sup>134</sup> (CAMPBELL, 2003, p. 250), um entendimento que vai ao encontro do de Fordham de que, na realidade, o herói não é lembrado. Campbell completa dizendo que “the whole order of present has been founded on the supposition of his [Finn] demise”<sup>135</sup> (2003, p. 251), e este seria o motivo pelo qual, na cena do velório, os homens o mandam continuar deitado e quieto.

Ou seja, o estudioso nos diz até aqui o mesmo que os outros dois autores, que recebemos uma herança mítica cultural que corresponde a uma experiência da qual guardamos pouca consciência, mas que nos lega a culpa (vivemos no pecado de

---

<sup>134</sup> “vagamente lembrado; o esquecido; a partir do que o presente é construído e continuamente alimentado”.

<sup>135</sup> “toda a ordem do presente está fundamentada na suposição de seu falecimento”.

Adão). Ela interfere de todo em como formulamos nosso mundo, permeando desse modo os nossos sonhos e, por isso, o desejo geral é que o antigo (que vive em nós) morra. E não apenas isso: o presente só pode acontecer se esse passado se for.

O crítico costuma explicar sua visão utilizando os próprios mitos que aparecem no *Wake*. Se considerarmos que sua explanação é ilustrada com estas imagens, veremos que o autor também crê que a base do pensamento mítico wakeano é a subversão da lei.

Were it not for the fall in the Garden of Eden, there would be no time, there would be no death and birth. We are Adam's children, consuming the substance of his sinful life, living (as it were) on his fall. Now suppose sinning were to stop. Suppose the sleeping giant on whose sleep we depend were to wake up. That would be the end of the world. So the last thing we want is for sinning to cease, because the waking of the sleep giant would bring about the end of life<sup>136</sup> (CAMPBELL, 2003, p. 200).

Trata-se novamente do motivo da culpa feliz: se não houvesse o pecado original, não haveria a redenção. Da onde percebemos que a queda existe para que haja mudança, para que haja passagem do tempo e transformação, para que haja o ciclo vida-e-morte, em vez de vivermos na inércia da unidade do Éden.

Só é possível não pecar se já não se está mais vivo. A destruição, a subversão do estabelecido gera o movimento da vida. Este é mais um motivo pelo qual se pede a Finn que continue dormindo. Campbell o compara ao gigante dos mitos hindus, que sonha o mundo e toda a existência. Essa alusão não vem à toa, surge do comum acordo entre a crítica de que a história do *Wake* é a do sonho do gigante Finn deitado ao lado do rio Liffey em Dublin.<sup>137</sup> O que o povo vive, portanto, é este sonho, de todo baseado na repetitiva transgressão. "Since Joyce uses Finnegans as the man

<sup>136</sup> "não fosse pela queda no Jardim do Éden, não haveria tempo, não haveria morte e nascimento. Nós somos filhos de Adão, consumindo a substância de sua vida pecaminosa, vivendo (por assim dizer) em sua queda. Agora, suponhamos que o pecado cessasse. Suponhamos que o gigante dormente de cujo sono dependemos acordasse. Seria o fim do mundo. Então, a última coisa que queremos é que o pecado cesse, porque o acordar do gigante dormente causaria o fim da vida".

<sup>137</sup> Joyce afirmava ter concebido o *Wake* como "the dream of the old Finn lying in death beside the river Liffey" ["o sonho do velho Finn deitado morto ao lado do rio Liffey"] (JOYCE apud BISHOP, 1986, p. 146).

representing the Fall, the whole world is based on his remaining asleep”<sup>138</sup> (CAMPBELL, 2003, p. 201).

Por esta razão, Campbell vê o pecado como algo belo, já que sustentação da vida. Durante sua análise, o crítico faz afirmações como “there is a *wonderful* incest situation that Joyce defines, in recondite legal terms in Book III of the *Wake*, as a *fantastic* sea of iniquity in the unconscious of this family”<sup>139</sup> (CAMPBELL, 2003, p. 201, grifos nossos).

O crítico destaca que ninguém sabe qual exatamente seria o pecado incestuoso cometido por HCE porque ninguém sabe qual o pecado original. Todos nós nos perguntamos o que fizeram, afinal, Adão e Eva. Não temos consciência do que caracteriza a subversão às leis de Deus às quais fomos submetidos (CAMPBELL, 2003, p. 202). Ainda assim, vivemos em função desse pecado.<sup>140</sup> Então, de maneira semelhante à de Norris, Campbell está aqui falando de uma herança de culpa sobre algo que não realizamos. Não apenas isso, mas ao dizer que não sabemos sequer qual é este pecado original que continuamos a reencenar, o autor também fala de uma repetição de um mito cujos elementos definidores não conhecemos exatamente.<sup>141</sup> Só sabemos que algo une cada repetição desta queda: a subversão das leis estabelecidas – o que em termos religiosos seria o pecado. Talvez seja a mesma defesa da autora quando diz que o que une os mitos tomados como base para o *Wake* são os atos de subversão.

Ainda de acordo com Norris, que coloca que o embate familiar desestabiliza as relações de poder e impulsiona o ciclo viconiano, Campbell afirma que “o pecado” impulsiona o ciclo da vida, que é o de morte e renascimento. É a alternância entre esses dois estados – intermediada pelos de desenvolvimento e declínio (CAMPBELL, 2003, P. 281) – que o crítico declara operar tanto no nível individual quanto no nível

---

<sup>138</sup> “Uma vez que Joyce utiliza Finnegan como o homem representando a Queda, o mundo todo está baseado na manutenção de seu sono”.

<sup>139</sup> “há uma *linda* situação incestuosa que Joyce define, em termos legais recônditos no Livro III do *Wake*, como um *fantástico* mar de iniquidade no inconsciente desta família” (grifos nossos).

<sup>140</sup> No *Skeleton Key*, Campbell e Robinson já haviam destacado o que chamaram de “culpa obsessiva” que domina toda a obra (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 359) e que vai ao encontro da visão de Norris sobre o que gera a repetição no *Wake*.

<sup>141</sup> Que, enfatizamos mais uma vez, é a defesa de Norris que apresentamos no primeiro capítulo deste trabalho.

cósmico<sup>142</sup> (neste último, por exemplo, no dia, que repetidamente começa e termina) (2003, P. 199). O autor nos diz que o livro todo é baseado neste processo: quanto mais as coisas mudam, mais continuam as mesmas. O *ricorso* é o vórtice do renascimento (2003, p. 198).

Na visão de Campbell, o ciclo pode ser visto também como histórico, mas justamente do ponto de vista no qual a subversão, a desobediência à ordenação de tudo, gera sempre um novo estágio que atende aos desejos sinceros de quem praticou a transgressão (seja uma sociedade inteira ou um indivíduo).

Mas o que não parece ser aceito, ou talvez sequer percebido por Norris e Fordham, é que neste pensamento pode estar contida ainda uma visão de indivíduo e de história como algo fragmentado. No entanto, nós acreditamos que Campbell também abarca este conceito. Basta voltarmos à imagem de Finn dormindo. Parece-nos que o sonho do gigante é um mito para 'o todo' do ciclo, o tempo como uma unidade que pode abarcar divisões (as transgressões, as interrupções da ordem que geram as séries de morte e renascimento). Campbell nos diz que este vórtice só pode acontecer porque há oposições – “for the world comes into being only when distinctions come into being”<sup>143</sup> (CAMPBELL, 2003, p. 199). Está implícita aqui a noção de Bruno de que a existência se expressa para nós através de contrários, algo que o autor menciona vez ou outra. No nível do indivíduo, conforme o estudioso, somos “that undisjointed Self, which is disjointed in the procession of the world”<sup>144</sup> (2003, p. 252). Ou seja, temos algo de essencial, mas ainda assim só podemos existir por contradições, ou ao menos, é assim que nos expressamos no mundo.

Isso quer dizer que há sim alguma unidade observada pelo autor, mas que ele não considera o ego como íntegro. “But beneath and supporting this fluent self-multiplication in dream reposes the dreamlessness of Finnegans, whose resurrection was foretold in the cosmic song. He is death, the past, dreamless sleep: the dark and

---

<sup>142</sup> É esse tipo de afirmação que parece incomodar os outros críticos, pois representa uma visão de naturalização. Nós, por outro lado, vemos aqui uma ilustração típica da linguagem do crítico, de fazer uso das imagens dos mitos. E neles, como sabemos, elementos da natureza se confundem com seres humanos - algo que também acontece no *Wake*.

<sup>143</sup> “porque o mundo passa a existir apenas quando distinções passam a existir”.

<sup>144</sup> “aquele ser não fragmentado, que é fragmentado na caminhada do mundo”.

mysterious *substratum of the dream of life*<sup>145</sup> (CAMPBELL, 2003, p. 252, grifo nosso). Parece-nos que o tempo já percorrido, aquilo que não existe mais, a morte, é esta unificação. Mas dentro dela existe o sonho em sua múltipla forma, que é a vida. Portanto, na única imagem do gigante, temos passado, aquele que gera o presente, e uma noção de totalidade unificada, que só pode se manifestar fragmentariamente. Finn é um mito duplo: ele é o que passou e não cessa de retornar – o ‘Finn again wakes’ que se esconde no título do livro – e é o morto permanente que gera toda a existência em sua multiplicidade; é dentro de sua não existência (a ausência de vida, de oposições) que nós vivemos – o lado do título que pode ser lido como ‘Finnegan’s wake’. Ele representa tanto a obscuridade do ocorrido, quanto a da totalidade. De ambas as formas, ele é aquilo a que pertencemos, mas que nos é estranho: “under the assumed name of Ignotus Loquor, of foggy old”<sup>146</sup> (263.2-3 [ignotus loquor (I): “digo o desconhecido”]).

O mito wakeano de Finn nos mostra um todo feito de contradições e oposições, que não é passível de ser completamente ordenado por nossa percepção, mas que está sempre voltando nossa atenção para ele, para o total, para a unificação tanto das formas quanto do tempo decorrido com o atual. A partir desta compreensão, podemos pensar como Fordham e afirmar que, se tentarmos alcançar esta totalização, como o autor defende que HCE procura, fatalmente cairemos. E é isso que acontece em nosso processo de leitura, porque o que estamos tentando fazer é exatamente ligar as partes, investigar o passado e entender melhor o presente, encontrar a unidade, algo que está muito além de nossa capacidade.

A ideia de que, por trás de tudo, há uma unidade que não nos é acessível – pois apenas apreendemos o mundo através de oposições – parte de Bruno. “The unity which is all is not unfolded, nor found in numeric distribution and distinction. It is not a singularity such as you perhaps conceived it, but a unity which is all-embracing and comprehensive”<sup>147</sup> (BRUNO, 2004, p. 100). Tudo que existe, todo ser e toda coisa, é

<sup>145</sup> “Porém, abaixo e sustentando esta fluente auto-multiplicação no sonho, repousa o não sonho de Finnegan, cuja ressurreição foi anunciada na canção cósmica. Ele é morte, o passado, sono sem sonho: o escuro e misterioso *substrato do sonho da vida*” (grifo nosso).

<sup>146</sup> “sob um nome assumido Ignotus Loquor, de tempos imemoriais” (SCHÜLER, 2002, p. 123).

<sup>147</sup> “A unidade que é tudo não é desenvolvida e nem encontrada em distribuição e distinção numérica. Não é uma singularidade, como talvez vocês a tenham concebido, mas uma unidade que abarca e compreende tudo”.

uma expressão dessa unidade. Ela está contida em cada parte. Ela é, nada mais e nada menos, que a totalidade das múltiplas formas de expressão, e não um apontamento de uma forma superior às outras. Aliás, nada existe fora dela. A existência material em sua pluralidade é sua própria forma. E todas as configurações são boas, justas, verdadeiras, porque são todas a mesma. “The supreme good, the supreme object of desire, the supreme perfection, the supreme beatitude consists in the unity which embraces the whole”<sup>148</sup> (BRUNO, 2004, p. 101).

No mundo wakeano do inconsciente, estamos lidando com a percepção. Então, falar de um todo uno na obra não necessariamente implica tratar de um alcance dele, mas, ao contrário, da sua fragmentação que é a única maneira humana de apreendê-lo. “In conclusion, he who wants to know the greatest secrets of nature should observe and examine the minima and maxima of contraries and opposites”<sup>149</sup> (BRUNO, 2004, p. 100).

Como nos explica Afonso Ingegno na introdução à obra do filósofo italiano, Bruno havia chegado à conclusão, em seu trabalho anterior, de que o homem “is certainly destined by definition never to attain its final goal, the actual possession of the infinite”<sup>150</sup> (INGEGNO, apud BRUNO, 2004, p. XXI) – infinito que ele proclama ser a forma da existência. No entanto, mais adiante, o pensador acaba por admitir a possibilidade de conhecermos o movimento da infinidade numa ação que ele domina a junção do intelecto com o amor, pois liga-nos com o outro, faz-nos nos transformar ao buscar viver no outro, “in a never-ending succession”<sup>151</sup> (INGEGNO, apud BRUNO, 2004, p. XXII). Isso parece ter bastante relação com a associação sem fim que é o movimento da leitura wakeana, na qual tudo remete a um outro, nunca se estabelecendo como sentido apenas por si. A transformação incessante, através do contato com algo diferente, é a forma do universo, e o ser humano pode experimentá-la ao buscar o mesmo.

---

<sup>148</sup> “O bem supremo, o objeto supremo de desejo, a perfeição suprema, a suprema beatitude, consiste nessa unidade que abarca o todo”.

<sup>149</sup> “Em conclusão, aquele que quer conhecer os maiores segredos da natureza deve observar e examinar os mínimos e os máximos dos contrários e opostos [a bem da verdade, o que o neutro plural sugere, no latim, é mais: “as menores e as maiores coisas dos contrários e opostos”].

<sup>150</sup> “está certamente destinado, por definição, a nunca alcançar seu objetivo final, o real domínio do infinito”

<sup>151</sup> “numa sucessão sem fim”.



Se podemos, então, ter uma noção do que seja o movimento do infinito ao entrarmos em contato com a transformação sem fim, ainda assim uma apreensão de todas as maneiras de expressão nunca pode ser alcançada pelo humano. “These elements, however, given that they exist in infinitely varied individual configurations, cannot be reliably specified in any given case”<sup>152</sup> (INGEGNO, apud BRUNO, 2004, p. XXVIII).

Em resumo, o que tentamos enfatizar aqui é que o *Finnegans Wake*, tanto através de suas referências mitológicas quanto através de sua estrutura, revela-nos uma busca por entender o todo – o que já era de se esperar, já que o livro, segundo Joyce, é sobre *tudo*. E a totalidade é aquilo que existe à nossa volta e aquilo que determinou a existência disso, inclusive o que determinou a nossa existência dessa maneira. Essa procura tem a motivação da superação dos padrões trazidos pelo passado, por uma herança cultural, e a busca pela verdade das coisas e de nós mesmos. No entanto, o que se apresenta para nós é a impossibilidade de apreender o tempo que passou, bem como de unificar a existência total. “The untireties of livesliving being the one substance of a streamsbecoming”<sup>153</sup> (597.7 [entities (in): entidades; untireties (in): totalidade]).

Ainda que o passado viva em nossa maneira de perceber o entorno, ele é obscuro, difuso, já transformado. Então compreendemos e superamos apenas partes, fragmentos, fazemos reconstruções incompletas. E podemos continuar fazendo-o eternamente, com ele e com o que nos pareça ser o presente. Mesmo que todos os elementos estejam ali e só baste que sejam conectados (como lá estão os vocábulos wakeanos impressos na página), o movimento nunca se completa.

No *Skeleton Key*, Campbell e Robinson já afirmavam que o *Wake* é todo sobre “mutually supplementary antagonisms”,<sup>154</sup> tanto no nível individual, quanto no familiar, nacional ou ainda cósmico. Os autores já defendiam também que estas oposições são aquilo que se mantém imutável sempre e que gera a “eterna dinâmica” implícita no ciclo nascimento, conflito, morte e renascimento (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 13).

<sup>152</sup> “Esses elementos, no entanto, dado que existem em configurações individuais infinitamente variadas, não podem ser seguramente especificadas em nenhum caso”.

<sup>153</sup> “A desteiridade de um vivovivente entre sendo a única substância de um sendocorrente” (SCHÜLER, 2003b, p. 459).

<sup>154</sup> “antagonismos mutuamente complementares”.

Mas o que Campbell parece deixar mais claro no livro *Mythic Worlds, Modern Words* é que Finn é a totalidade da existência, a unificação das formas – o texto wakeano como um todo – algo de que só apreendemos partes desconexas. Em seu aspecto temporal, ele é as séries de acontecimentos das quais temos pouca consciência, das quais pouco guardamos na memória, mas das quais tiramos o extrato para constituir o nosso presente. O gigante é aquilo que passou, mas de que continuamos a viver. Mesmo quando sabemos desse passado e queremos que ele morra, ele ainda vive em nós, porém de forma tão difusa, tão pouco clara, que construímos o presente a partir do pressuposto de sua superação. Não à toa, HCE confunde-se com Finn.

Toda esta apresentação dá nova perspectiva para a ideia de Campbell e Robinson de que existe algo de imutável na humanidade. Pois sua mutabilidade constante, sempre construída a partir do que veio anteriormente e da ideia de que guardaremos algo difuso na nova formação estabelecida, seria aquilo que lhe é essencial. Campbell apresenta a universalidade da mesma maneira que Norris, a da certeza de que estamos sempre subvertendo a ordem, mas acrescenta que também sempre mantemos algo dela que já não localizamos na experiência atual. Assim, o *Wake* questiona a superação ao mostrar o quanto a subjetividade da percepção não capta nem sequer a integridade das imagens impostas. Não sabemos o que é o pecado original, como não sabemos quais são as transgressões de HCE, ainda que elas se repitam durante toda a obra nos evidenciando a estrutura da subversão.

A procura wakeana por nossas origens é a tentativa – obviamente fadada ao fracasso – de distinguir essa nossa formação cultural. Então, o mito de Finn, o mito da grande unidade, é uma representação da tensão irresolúvel entre a busca por captar o todo, por compreender a existência (nem que seja ao menos a de nossa própria individualidade), e a certeza da falha. A estrutura do livro nos coloca nessa experiência. E a teoria de Bruno se apresenta como mais uma mitologia que leva nosso imaginário sobre o universo a esta totalidade de transformações incessantes: “Once again, this is the myth of metamorphosis, that metamorphosis of all things (...)”<sup>155</sup> (INGEGNO, apud BRUNO, 2004, p. XXIX).

---

<sup>155</sup> “Novamente, este é o mito da metamorfose, aquela metamorfose de todas as coisas”.

É do ponto de vista de eterna subversão que Campbell afirma que, quanto mais as coisas mudam, mais continuam as mesmas. Dele, podemos pensar que se o *Finnegans Wake* propõe que revisemos nosso passado, como a abusada ALP, e que nessa revisão, como defende Fordham, leiamos o absurdo que há nos nossos mitos de padrões estáticos, é porque há uma consciência de Joyce de que este é o caminho natural. Uma clareza de que, como Édipo, mataremos o pai, a geração anterior, mas casaremos com a mãe, com aquilo da geração anterior que é símbolo de uma nova geração, com aquilo que aceita a passagem das gerações (como ALP). A ideia de renascer e a imagem de casar com a mãe nos lembram que o passado não se apaga totalmente, que algo dele ainda permanece. A nova geração ainda é filha da anterior, mesmo quando pretende se diferenciar dela por oposição (já que mesmo o ato de se opor coloca o que veio antes como referência). O *Wake* mata o pai ao romper com a imposição das ordens da linguagem e criar um mundo de referências livres. Porém, casa-nos com a mãe, com ALP, e nos faz (tentar) revisar seu (e nosso) passado abusivo repetindo assim a estrutura mítica. “The charges are, you will remember, the chances are, you won’t”<sup>156</sup> (254.23-24).

Desta maneira, o livro não abandona totalmente o mito, mas abarca seu paradoxo formal, o entendendo tanto como o trauma (a imposição) quanto como algo que, produto do inconsciente que é, tem um aspecto não objetivo, o enigma que é produto da mudança. Qual é mesmo o pecado original? Qual é mesmo o nosso trauma? O que mesmo formou-nos assim? Qual é mesmo a herança cultural que quero superar? Será que a compreendo em sua totalidade? Ou apenas capto aspectos fragmentados? Será que ela já vive em mim de modo transformado? Será que já é para mim algo contaminado pela minha singularidade? Como se formula minha singularidade? Com que bases?

Na imagem da matriarca, o antigo não é ignorado (e como poderíamos simplesmente nos desfazer de tudo que nos formou?), ao contrário, ele é trazido para o presente, principalmente na tentativa de buscarmos entender as origens. Mas como vimos em nossa curta análise do final do terceiro capítulo, o que se passou nos é apresentado sempre de maneira difusa, de forma que temos pouca clareza até mesmo

---

<sup>156</sup> “As acusações são, recordarás, as evasões são, não as haverá” (SCHÜLER, 2002, p. 83).

do que seja aquilo que estamos tentando superar – e, talvez por isso, nunca superemos de todo.

“Ho, Time Timeagen, Wake”<sup>157</sup> (415.15 [Finn Finnegan]).

É por conta da obscuridade em relação ao decorrido que acreditamos que a obra repita suas estruturas narrativas. Parece-nos que ela não nos responde o que do nosso passado continuamos a reencenar e de que forma se pode ter a certeza da transgressão. O *Finnegans Wake* é “purgatorial”, já disse Beckett (1972, p. 22). Então, ele apenas nos atordoa com sua repetição – com a apresentação dos mesmos elementos que não podemos definir conclusivamente quais são justamente porque mantêm a possibilidade de não serem os mesmos. Talvez seja preciso que possamos observar na obra estes dois polos, a mudança e a permanência, o instável e o estável, pois eles representam a impossibilidade de entendermos como poderemos fugir desta condição em nossas vidas, a de uma percepção permanentemente difusa sobre que determina nossa identidade e nossa observação do entorno.

A seguir, nos concentraremos mais nos aspectos formais desta duplicidade entre estabilidade e instabilidade que é própria dos mitos e que o *Finnegans Wake* nos apresenta em sua nova forma. Veremos que, contraditoriamente, é justamente Norris que desenvolve uma teoria sobre como o livro imita a estrutura mítica.

### 3.5 MITO E FORMA

Bishop faz uma explanação sobre o que rege as narrativas wakeanas que se aproxima da ideia de anti-essencialismo de Fordham. Ele afirma que os sonhos são construídos de uma imensa rede de fatos do passado que são recriados no ambiente onírico (1993, p. 135). O sono é como uma pausa para a renovação onde o mundo real é incessantemente transformado no mundo inconsciente, onde a *visão* passa por uma momentânea *revisão* (1993, p. 254). Logo, o ambiente noturno wakeano retalha a História (1993, p. 127), revisa-a e causa a desestruturação de tudo. Não há terreno

---

<sup>157</sup> “Ho, Tempo Tempovém, Revém!” (SCHÜLER, 2003b, p. 37).

estático e, por isso, a obra se situa em lugar nenhum (1993, p. 146). Assim, não podemos tomar nada no *Wake* como coerente. O sonho se contradiz, motivo pelo qual é um grande erro procurar *uma* narrativa na obra (BISHOP, 1993, p. 310).

O crítico não deixa de afirmar que alguns elementos não se alteram nesta revisão (o que se relaciona com nossa explanação sobre a superação nunca ser completa). Contudo, sua maior defesa sobre a manutenção de imagens antigas está justamente na sua fala sobre os mitos.

Conforme o estudioso, o maior mito do livro é o da morte e ressurreição, o que estaria óbvio já em seu título. Isso porque o *Wake* constitui um ambiente onírico, e a experiência do sono propicia às pessoas, todos os dias, a ideia do que seja mergulhar em outro mundo e retornar, e, assim, suscita imagens do que seja a vida após a morte: uma vida no além (BISHOP, 1993, p. 76). Para o crítico, o cruzamento wakeano dos diferentes mitos sobre a morte não é uma visão de uma memória coletiva universal, e sim uma associação entre as narrativas que tratam do mesmo lugar: o do sono (1993, p. 109). Isso porque as experiências que, por exemplo, os antigos egípcios localizam no além-mundo, o século vinte localiza no inconsciente (1993, p. 123). O ponto, então, não é que o sonhador do *Wake* conhece a mitologia do Egito,<sup>158</sup> mas que a obra e estas histórias estão tratando da mesma parte da vida humana. Usar estas alusões no livro, portanto, é uma forma de encontrar as imagens com as quais descrever a vivência do sonho (1993, p. 111).

Então, Bishop dedica boa parte do seu trabalho a entender como as mitologias sobre a morte auxiliam Joyce a criar imagens do funcionamento do inconsciente. O que não deixa de ser o que vimos em Campbell, que estabelece uma série de comparações entre mitos que nos faz entender a ideia wakeana de todo, resumido na imagem de Finn. De maneira não assumida, isso parece ser também o que Norris faz ao usar os mitos de Édipo e Cristo para descrever a experiência da culpa dominando o inconsciente. Portanto, a reutilização das formas e imagens dos mitos está sempre presente, ainda que se fale muito em superação e recriação do passado. Elas nos

---

<sup>158</sup> Lembremos que o crítico defende que o livro seria a narrativa do que se passa na mente de um único homem no decorrer de uma noite de sono completa.

permitem entender as relações (que aqui seriam da morte com o inconsciente, da unidade com a não existência e de uma herdada transgressão da ordem).

A reutilização das imagens do mito versus a criação livre de algo novo a partir de seus fragmentos é uma tensão que se mantém no *Finnegans Wake*. Acreditamos que ela possa ser bastante esclarecida pela explicação de Norris da formação mítica. Para ilustrá-la, ela remete antes à estrutura dos personagens, pois, conforme a autora, a relação expressa no casal é uma representação do processo criativo da obra e de sua inspiração nos mitos. Atentemo-nos, um pouco, para essa definição.

### 3.5.1 A função feminina

A personagem feminina é representante da tentadora da queda, a Eva, mas também do criador, aquele que conta as histórias. Veremos no decorrer do *Wake* que ela é supostamente a autora da correspondência tão procurada nas diversas narrativas que percorrem o romance.<sup>159</sup> Trata-se de seu papel no jogo de opostos já que HCE se confunde com a carta que, por sua vez, pode representar o próprio *Finnegans Wake* (os três têm uma formação dual, contraditória, fragmentária e constantemente modificada ou reorganizada). Logo, as ações dela têm relação íntima com os princípios criadores da obra, enquanto ele reflete o movimento do sentido em si. Provocar a infração, o pecado, é uma parte da função de ALP. Redimir o homem dele é a outra. Da mesma forma, atos contrários caracterizam a redenção que ela realiza: ela encontra e doa; junta e dispersa (NORRIS, 1974, p. 64).

Já o gênero masculino, conforme a estudiosa, tem a necessidade de reafirmar a estabilidade de sua identidade. Norris toma como exemplo um trecho do primeiro capítulo, no qual entramos em um museu e ouvimos uma explicação sobre a Batalha de Waterloo. A autora nos lembra que, na narrativa, os dois oponentes riem da masculinidade um do outro, um reflexo de um desejo muito potente de dominação. O embate pode ser observado como guerra entre irmãos, como disputa entre pai e filho, ou mesmo como um embate do *self* de um mesmo homem. De qualquer destas formas,

---

<sup>159</sup> Pode ser, também, que o autor seja Shem, o gêmeo artista. Talvez ainda ele seja 'autor da carta da mãe', uma vez que a própria noção de autoria está no centro da discussão.

a tentativa de se sobrepor ao outro é a de apagar algo em si que é visto como outro, como estranho. Os opostos brigam pelo controle porque, se o ser é formado por contradições, isso significa assumir *autocontrole*, ter uma identidade coerente na qual um dos polos subjogou o outro e mostrou-se o dominante, o verdadeiro (NORRIS, 1974, p. 49). Por esta razão, para Norris, qualquer oposição masculina no *Wake* pode tanto representar uma luta entre as contradições da mesma figura, como um embate entre homens diferentes (1974, p. 51). O que interessa para os participantes é que no fim haja coerência, que o diferente seja eliminado e uma verdade maior seja estabelecida. ALP, por outro lado, é um meio de reconciliação (NORRIS, 1974, p. 65).

Foreign and old world kin – this relationship has psychoanalytic resonances, like Oedipus and Laius in bloody combat at the crossroads as ostensible aliens, but really father and son. As the relationship of the doubled self, it has intrasubjective resonances as well, for the experience of being simultaneously oneself and a stranger – even an enemy – to oneself, describes the experience of the infant first confronted with its mirror image. (...) This alienation from the self as “other” results in aggressivity with the intent of appropriating or controlling the “other” self<sup>160</sup> (NORRIS, 1974, p. 51).

Se o homem confrontado com o espelho é levado a rejeitar uma parte de si, lembremos que a menina, Issy, é aquela que sente prazer e amizade por seu reflexo. Ela aceita – e talvez até se apaixone – por seu duplo, um ato de conciliação com o oposto que representa bem a atitude feminina na obra.

Quanto aos embates masculinos, Norris explica que a narrativa edipiana demonstra bem suas relações porque atos privados têm consequências públicas, crimes pessoais viram crimes cívicos, o parricídio é também um regicídio e as questões entre cunhados acabam virando uma guerra civil. Freud coloca este mito na teoria de que instintos infantis permanecem no adulto, de que as relações familiares se expressam coletivamente na condução das nações, e de que revoluções coloniais podem ser análogas ao desejo de parricídio. A autora complementa afirmando que estes conflitos psicológicos também são, com frequência, traduzidos em impulsos

<sup>160</sup> “estrangeiro ao mesmo tempo em que antigo familiar – esta relação tem ressonâncias psicanalíticas, como Édipo e Laio em combate sangüinário nas encruzilhadas como aparentes estranhos, mas, na verdade, pai e filho. Como na relação do *self* duplo, ela tem ressonâncias intra-subjetivas também, pois a experiência de ser simultaneamente si mesmo e um estranho – até um inimigo – para si descreve a experiência da criança confrontada pela primeira vez com sua imagem no espelho. (...) Esta alienação do *self* como ‘outro’ resulta em agressividade com a pretensão de se apropriar ou controlar o ‘outro’ self”.

religiosos, de forma que a desobediência filial se torna rebelião espiritual (NORRIS, 1974, p. 43).

Na função de sedutora, ALP é o próprio motivo da queda. Porém, como praticante do resgate, seu papel oposto, ela nunca está neste momento. Ela aparece depois, vem para unir os fragmentos pós-destruição gerados por todas as catástrofes masculinas. Depois da batalha de Waterloo, é a primeira vez que esta sua função aparece, ao menos de maneira mais indicativa. A personagem aqui tem a forma de uma galinha (uma das que assume no decorrer da obra) e cisca os escombros da guerra. Sua ação de bicar para encher o papo (“that gnarlybird ygathering”<sup>161</sup> (10.31-32)) se confunde com a da mulher que recolhe o que sobrou entre os corpos e coloca tudo em seu saco – “and all spoiled goods go into her nabsack”<sup>162</sup> (11.18-19). Aqui ela é reconciliadora – “a peacefugle”<sup>163</sup> (11.9) e veio porque é noite de armistício – “it’s the armitides toonigh”<sup>164</sup> (11.13).

Até o fim do primeiro livro, já saberemos que ALP distribui à população presentes tirados de seu saco para que, agradando a todos, reconquiste a boa imagem que já não faz de seu marido decaído. Norris afirma que assim como a mulher e a galinha são a mesma figura, a carta e os presentes dos escombros são análogos (NORRIS, 1974, p. 65). Talvez, então, possamos ver como bastante significativo que a narradora do trecho da batalha de Waterloo seja Kate, uma versão mais velha do polo feminino. É ela quem remonta a história e é à sua versão que temos acesso.

Se ALP junta o material que é resto das batalhas – das contradições e combates dos homens – e os redistribui a todos é porque há uma interdependência entre criação e destruição que se liga à aplicação técnica e temática dos contrários de Bruno (NORRIS, 1974, p. 67). O que é muito importante ressaltar para a reflexão que aqui desenvolvemos é que, conforme Norris, este tipo de construção é próprio da formação dos mitos em todas as sociedades, algo que Lévi-Strauss nomeia *bricolage*. A estudiosa explica que se trata de usar pedaços de materiais heterogêneos sem dar

<sup>161</sup> “lá stá a avepiopio a recolher” (SCHÜLER, 2012, p. 45).

<sup>162</sup> “réprobos restos vão pra mochila” (SCHÜLER, 2012, p. 47).

<sup>163</sup> “apomba-da-paz” (SCHÜLER, 2012, p. 47).

<sup>164</sup> “noite d’armistício” (SCHÜLER, 2012, p. 47).



atenção a suas funções específicas ou originais. As referências são aplicadas ao texto sem que suas individualidades sejam importantes (NORRIS, 1974, p. 130).

More important than Joyce's writing practice, however, is the way in which this method, *bricolage*, allows Joyce to liberate materials from their old contexts, to juxtapose them freely, and allow them to enter into new and unexpected combinations with each other. Lévi-Strauss writes of the *bricoleur*, 'Now, the characteristic feature of mythical thought, as of 'bricolage' on the practical plane, is that it builds up structured sets, not directly with other structured sets but by using the remains and debris of events: in French 'des bribes et des morceaux', or odds and ends in English, *fossilized evidence of the history of an individual or a society*<sup>165</sup> (NORRIS, 1974, p. 131, grifo nosso).

Como ALP nos escombros da guerra, Joyce faz uso dos restos mortos de nossas ficções (*fossilizados*, na expressão de Norris, o que ressalta justamente o aspecto estático da linguagem e das referências culturais) para reconstruir, de forma aleatória, novas narrativas. "Our understanding of Joyce's use of the battle of Waterloo in the *Wake* will be little improved by checking up on facts in a history book"<sup>166</sup> (NORRIS, 1974, p. 131). Para a estudiosa, o que parece interessar a Joyce na batalha é apenas o jogo de palavras com o seu nome, que serve a narrar a cena das meninas urinando. Ou seja, não importa qual o significado de Waterloo para a História, ela é apenas uma palavra que carrega consigo um mito, mas que será fragmentada e reusada aleatoriamente na criação de outro – pois este é o processo dos mitos, este é o processo do inconsciente, este é o processo do *Wake*.

ALP's distribution is an act of communication and exchange, rather than an act of reconstruction or design. She selects bits of rubble randomly; the nature of her gifts is arbitrary, and her mode of distribution, indiscriminate. Her generosity respects no hierarchies, ranks, orders, or distinctions<sup>167</sup> (NORRIS, 1974, p. 68).

<sup>165</sup> "Mais importante do que a prática de escrita de Joyce, contudo, é a maneira na qual este método, *bricolage*, permite que Joyce libere materiais de seus antigos contextos para justapô-los livremente e permite que eles assumam novas e inesperadas combinações uns com os outros. Lévi-Strauss escreve sobre o *bricoleur*: 'agora, a característica do pensamento mítico, como a da 'bricolage' no plano prático, é que ele constrói estruturas não diretamente com outras estruturas, mas usando os restos e os escombros dos eventos: em frances, 'des bribes et des morceaux', ou fragmentos e os resíduos em inglês, *evidências fossilizadas da história de um indivíduo e uma sociedade*" (grifo nosso).

<sup>166</sup> "Nosso entendimento do uso de Joyce da batalha de Waterloo no *Wake* será pouco acrescido por uma conferência dos fatos num livro de história".

<sup>167</sup> "A distribuição de ALP é um ato de comunicação e troca, em vez de um ato de reconstrução ou de projetar. Ela seleciona pedaços de entulho aleatoriamente; a natureza de seus presentes é arbitrária, e seu modo de distribuição, indiscriminado. Sua generosidade não respeita hierarquias, posições sociais, ordens ou distinções".

O *Finnegans Wake*, portanto, não trata de construir novas propostas de mitos, novos conceitos de humanidade. Mas de reunir nossas imagens estáticas e reformular, *aleatoriamente*, novas combinações delas, novas formulações da realidade. Não apenas este é o processo da obra, é também o processo que rege a criação dos mitos pelas sociedades: eles se transformam e se renovam. Podemos acrescentar que a diferença é que na versão joyceana desta reconstrução, não há uma forma definida para a nova versão, uma imagem total dela. Há insinuações de recombinações de nossas referências de modo a legar ao leitor a decisão do quê e do quanto se passa em cada parte do texto.

Deste modo, se Norris concorda com Fordham ao ver o texto wakeano como um auto-conhecimento labiríntico para dismantelar identidades míticas, a autora também nos mostra que este procedimento para o esvaziamento do mito é próprio dos mitos. Pensamos que, sendo a formação dos mitos análoga à dos sonhos, de composições inconscientes, não seria mesmo lógico que Joyce renegasse as estruturas míticas. A diferença está na maneira de lidar com as narrativas em si que, como nos lembra Galindo, ao citar Freud, costumamos tratar como escrituras sagradas o que, para os antigos, era improvisação arbitrária. “Não é mera coincidência o fato de que foi Freud, afinal, quem se referiu à mitologia como sonho da humanidade”, completa o estudioso (GALINDO, 2008, p. 8).

A questão, logo, parece não ser tanto a presença dos mitos, mas o entendimento de que eles são algo estático. HCE representa o lado autoritário de uma coletividade que precisa garantir a estabilidade das identidades formadas, que não quer deixar que elas se destruam para dar lugar a outras, que não aceita que, como os sonhos, elas são efêmeras. Ele é a sociedade patriarcal, responsável pela nossa visão de que mitos são sagrados e pela transformação dessas narrativas em imposições culturais geradoras da culpa. ALP é aquela que não sente necessidade de dominar e nem de poupar ou guardar. Símbolo da formação natural das mitologias e da evolução das línguas e das sociedades, ela troca. É o que nos é insinuado logo após a sua junção dos restos de Waterloo: “Did ye save any tin? says he. Did I what? With a grin says she.

And we all like a marriedann because she is mercenary”<sup>168</sup> (12.5-7). Ela doa, vende e troca. E assim constrói o presente com lixo do passado, com aquilo que já não tem mais serventia.

Percebemos, então, que apesar do discurso inicial de Norris ser de que os mitos são geradores de traumas, ela mais adiante demonstra que não é de sua natureza fazê-lo: eles tendem a uma reformulação fragmentária. A grande acusação parece estar na sociedade patriarcal e na sua necessidade de controle, que gera o pensamento de que é preciso dominar a maneira como as pessoas percebem o mundo. A estudiosa destaca que, se a queda é a falta de autenticidade, a redenção, no *Wake*, não vem do perdão, mas da reconstituição de uma integridade. A personagem feminina realiza um salvamento e não a salvação (NORRIS, 1974, p. 65), o que parece se tratar de uma aceitação da naturalidade da mudança, ou seja, da naturalidade da queda.

the Letter, like ALP's gifts, is a product of the fall itself, a tea-stained bit of litter from the dump whose content, as far as we can tell, consists of the flotsam and jetsam of family life and history: news, gossip, requests, and more accounts of the fall. The redemptive act in the *Wake* appears to be *the acceptance and celebration of the fall* rather than institution of a new covenant, or the restoration of the Kingdom of God<sup>169</sup> (NORRIS, 1974, p. 70, grifos nossos).

Notemos que, agora, ao falar do mito em seu movimento natural, Norris assume que a carta, cuja criação é um paralelo com a do *Wake*, é um produto da queda. Como na reflexão trazida por Campbell, a subversão do mito passa a ser prevista por ele e tem implicações positivas. É o tema da culpa feliz. É o assassinato do pai e o casamento com a mãe.

A conclusão de Norris é que as tantas versões modernas dos mitos antigos não são atestado de uma imaginação limitada, mas da limitação dada ao artista. Joyce descobriu na quebra destas estruturas e na recombinação de seus pedaços um modo de escapar (1974, p. 138). Esse pensamento pode ter íntima relação com a defesa de

<sup>168</sup> “Poupaste alguns cobres? Diz ele. Fiz o quê? Diz ela a sorrir. E nós todos mergulhamos na marinada porque ela é mercenária” (SCHÜLER, 2012, p. 49).

<sup>169</sup> “a carta, como os presentes de ALP, é uma produto da queda em si, um pedaço de lixo do entulho manchado de chá [há várias referências no decorrer do *Wake* de que um pouco de chá tenha caído em cima da assinatura da carta, motivo pelo qual não sabemos que a escreveu] cujo conteúdo, até onde sabemos, consiste nos detritos e fardos da vida e história da família: notícias, fofoca, pedidos e mais relatos da queda. O ato redentor no *Wake* aparenta ser a *aceitação e celebração da queda*, em vez da instituição de um novo pacto ou da restauração do Reino de Deus” (grifos nossos).

Fordham de que o excesso de informações diversas não permite ao texto uma unificação, pois a forma gerada é resultado de fragmentos de origens diversas e que não se permitem reduzir. “The grace that effects redemption in *Finnegans Wake* seems to be the triumph of freedom over law, a freedom expressed in every thematic ambiguity and uncertainty, *every aberrant lexical item or syntactical distortion of the work*”<sup>170</sup> (NORRIS, 1974, p. 71, grifo nosso).

Outra semelhança entre os dois autores é a defesa de que os homens, no *Wake*, representam a imposição de uma estabilidade, enquanto as mulheres, a da abertura ao efêmero e à renovação. Pois Fordham também defende que o feminino está sempre do lado de “an organic breaking up and smothering of inorganic material – forces of transformative revision”<sup>171</sup> (FORDHAM, 2007, p. 236); e o masculino dá forma àqueles que “need to awake from this outward looking obsession with a single identified authority”<sup>172</sup> (FORDHAM, 2007, p. 233).

Retornemos agora à reutilização das imagens do mito versus a recriação a partir deles, que havíamos mencionado no início deste subtítulo.

### 3.5.2 A estabilidade e a desestabilização dos símbolos

Essa visão dos polos masculino e feminino no *Wake* é compartilhada por todos os críticos citados neste trabalho.<sup>173</sup> No entanto, trazemos a de Norris e a de Fordham por serem eles que se posicionam contrários à observação de modelos na obra. Como, então, estabelecer esses papéis claros para homens e mulheres não seria assumir padrões de indivíduos, aos moldes de um pensamento de personagens-tipo, que lhes desagrade? Ao mesmo tempo em que os autores destacam o excesso de desvios que desmantelará qualquer certeza, colocam em ALP a certeza desta função. Fordham,

<sup>170</sup> “A graça que realiza a redenção no *Finnegans Wake* parece ser o triunfo da liberdade sobre a lei, uma liberdade expressa em cada ambiguidade e incerteza temática, *em cada item lexical aberrante ou distorção sintática da obra*” (grifo nosso).

<sup>171</sup> “uma quebra orgânica e um abafamento de materiais inorgânicos – forças da revisão transformativa”.

<sup>172</sup> “precisam acordar desta obsessiva visão exterior de uma autoridade singular identificada”.

<sup>173</sup> A descrição do processo de reciclagem de ALP como alusivo à criação wakeana, no entanto, é exclusiva de Norris.

inclusive, faz questão de encerrar seu livro com essa ideia, dedicando todo o seu último capítulo a demonstrar como o *Wake* comunica esta posição em suas narrativas. Ainda que o autor tenha dito anteriormente que os papéis são algo a ser superado, uma base para que o excesso de referências mostre do quanto eles não dão conta, ele fixa na personagem feminina a aceitação e promoção do efêmero.

Ou seja, mesmo que se apresentem de forma fragmentada – seja cruzando seus papéis a ponto de não sabermos mais quem está em cena, seja obscurecendo-se apenas pelo próprio excesso de sobreposições narrativas que dissolve o texto – ALP e HCE nos oferecem uma estrutura central. Alguma estabilidade. E da mesma maneira que Finn nos ilustra a relação unidade e impossibilidade, a mitologia egípcia (entre outras) a de morte e inconsciente,<sup>174</sup> e Cristo e Édipo a da herança da transgressão da ordem, o casal nos oferece mais uma imagem relevante para a estrutura wakeana: a união da estabilidade (HCE) e da instabilidade (ALP).

Então, se existem estas representações no *Wake*, se existem signos que se tornam símbolos, existem expressões estáveis.

A ilustração do movimento de eterna mudança pelas próprias histórias wakeanas mostra que a obra pode abarcar simbologias, aos moldes dos (e, por vezes, inspiradas nos) mitos antigos – inclusive fazendo uso de suas imagens. Podemos chamar este tipo de representação de estável. No entanto, também de forma mítica, as narrativas do livro falam de sua própria desestabilização, de sua reserva de estranho. Conforme esclarece Norris, elas são auto-reflexivas, tratam de uma experiência que promovem pela forma, o que é justamente a mistura entre o estável e o instável que não nos permite delimitar o sentido que não cessa de se construir.

O que nos parece é que instabilidade e estabilidade são as oposições *base* para que o *Wake* arquitete toda a sua gama de graduações entre um e outro.

Pensando segundo a teoria de Bruno, o máximo de um apenas determina o ponto de partida rumo ao máximo de outro (BRUNO, 2004, p. 99). De onde vemos que as representações do casal são estáveis apenas para fundamentar nossa apreensão das transformações que vão desestabilizando-as. Como caminhamos rumo ao outro extremo, que é a instabilidade total, as formas a serem expressas são infinitas. Deste

---

<sup>174</sup> Como colocado por Bishop.

ponto de vista, os dois símbolos são, como defendido por Fordham, bases para que se acrescentem muitas outras referências a eles.

Porém, há ainda outro ponto de vista a ser considerado. Por mais estável que seja a simbologia do masculino e feminino, como polos opostos que são, eles mesmos já praticarão a constante transformação. De forma que vemos ALP adquirindo níveis de estabilidade até o máximo possível antes que ela se transforme em HCE<sup>175</sup> e esse, por sua vez, se desestabilizando também em diferentes níveis até que possa ser tão instável que já é ela quem toma a cena. Assim, a partir desta compreensão, como afirma Norris, a individualidade também se define pelo cruzamento dos papéis.

whereat samething is rivisible by nighttim, may be involted into the *zeroic couplet*, palls pell inhis heventh glike naughty times  $\infty$ , find, if you are not literally cooefficient, how minney combinaisies and permutandies can be played on the international surd!<sup>176</sup> (284.814, grifo nosso).

É do infinito do casal base (“zeroico”) que o *Wake* nos fala. Das inúmeras formas de mistura entre estabilidade e instabilidade.

Portanto, concordamos com Norris e Fordham em suas defesas de que estas estruturas nos servem de ponto de partida para uma superação. No entanto, acrescentamos que, contrariamente, a estabilidade destas representações também deve ser integrada ao processo de leitura. A simbologia dos dois polos continua nos provendo o reconhecimento necessário para que se formulem os estranhamentos. E é justamente porque, apesar de haver muitos elementos negando a estrutura identificada, há muitos outros que não cessam de reafirmá-la, que nos mantemos num movimento inconcluso, pois esse processo também nos afirma que os modelos podem valer. Repetimos: a pura desestabilização poderia ser bem mais identificável.

Joyce nos apresenta uma articulação de signos similar à cristã, que postula a origem de toda a variedade humana num único casal, Adão e Eva. O autor não apenas ilustra o processo de leitura que pretende produzir, como o faz a partir do nosso imaginário mítico. Contudo, homem e mulher, no *Finnegans Wake*, podem ser vistos

<sup>175</sup> ALP, ao final do livro, retorna a seu pai, desaguando, como rio, nele, que é mar.

<sup>176</sup> “pois algo é reversível à noite, pode ser revigorado em *distico [casal] zeroico*, o pai está no céu como tempo nenhum [multiplicado por]  $\infty$ , encontre, se não és literalmente incoeficiente, quantas operações e permutações podem ser operadas em número irracional” (SCHÜLER, 2002, p. 165, grifo nosso).

menos como uma separação sexual do que como características de uma única substância presente em todos os indivíduos.

Substância, aqui, entendida no sentido de Bruno: aquilo que define os opostos. Por exemplo, calor e frio são máximo e mínimo de uma mesma substância (BRUNO, 2004, p. 99). Portanto, afirmamos que estabilidade e instabilidade são extremos de uma mesma substância contida em infinitas gradações em cada indivíduo. Não apenas isso, mas em gradações que não cessam de se transformar em cada um.

“(...) if so be you may identify yourself with the him in you, that fluctuous neck merchamtur, bloodfadder and milkmudder, since then our too many of her, Abha na Lifé, and getting on to dadaddy again, as them we’re ne’er free of”<sup>177</sup> (496.25-26)

De forma que, sob este entendimento, podemos concordar com a ideia de Campbell e Robinson de que os temas wakeanos são aqueles que envolvem todos os indivíduos de todos os tempos, ou seja, são universais. Eles são a estabilidade e a instabilidade e a impossibilidade de alcançar a unidade (equivalente à busca de algo mais verdadeiro) – que por sua vez pode gerar tanto a frustração e a culpa quanto o alcance do infinito e o prazer da subversão.

Ainda assim, parece-nos desnecessário pensar em arquétipos para compreendê-los. Bruno se insinua muito mais por trás destes conceitos. Através das ideias de percepção do Italiano, podemos concordar com Bishop em sua defesa de que não se trata de uma memória coletiva universal, mas de uma associação entre narrativas de diversas culturas que abordem uma experiência semelhante – onde, de alguma forma, percebemos uma mesma substância e, mesmo que essencialmente unificada, só conseguimos perceber o movimento entre suas oposições.

Com essa longa explanação sobre a percepção dos mitos, buscamos demonstrar que de maneira geral na crítica não há como refutar a presença de padrões. E os próprios representantes da instabilidade e da estabilidade, ALP e HCE, nos revelam isso. A existência dessa configuração do casal nos comunica a forma wakeana, abarcadora desses dois lugares. E é na estrutura fragmentada que se elimina a crença

---

<sup>177</sup> “e, sendo assim, possas identificar-te com o tigo em ti, fluctuat nec mercagitur, pai de sangue e mãe de leite, desde então nossos tão tantos dela, Abha na Lifé, e retornando ao papaizinho, desde que deles não nos livramos jamais” (SCHÜLER, 2003b, p. 227).

de que o identificado dará conta da interpretação da obra, o que seria um retorno à confiança paternalista e cartesiana na razão como o fundamento estável do mundo.

Há o padrão narrativo – o embate masculino, a renovação feminina – que faz com que possamos cruzar elementos de um episódio de confronto ou de um de reconstrução com outro com as mesmas características. Não apenas, mas como veremos mais adiante na continuação de nossa análise, o *Wake* o faz por nós, fazendo referência, em todas as passagens, a signos de outros trechos de estrutura semelhante. Todavia, estas narrativas em si já representam a constante renovação do nosso olhar, que está sempre vendo outras relações entre os mesmos signos, o que se deve à sua expressão fragmentada, plural. Assim, aquilo que se apresenta padronizado na obra é justamente a narração do nosso processo de percepção: a busca por estabilizar as conexões, sempre acompanhada pela inevitável desestabilização das mesmas, “playing catched and mythed”<sup>178</sup> (197.22-23 [(in): captado e mitificado; cat and mouse (in): gato e rato]).

Os polos parecem resumir bem a forma paradoxal que os mitos possuem em nossa formação: certa possibilidade de estabilizar algumas relações para entender o funcionamento de algo, de ver as estruturas se repetindo e se fazendo, assim, aparentes; e o enigma sempre não resolvido, produto da mudança sem fim, que não nos permite resumir as relações a esta estabilidade – o que gera o processo interminável de interrogação sobre as formas. Como afirma Norris, o sentido está na relação entre os elementos, e eles nunca se fazem conhecidos (justamente porque são, cada um, uma rede de sentidos, infinitamente explicáveis).

Mesmo quando o mito descreve (o que é criar imagens para) o estranho, é apenas o pensamento cartesiano que verá nisso uma determinante resolução ou uma clarificação dessa obscuridade: “for it is impossible to exhaust the import of a poetical image or a mythological symbol”<sup>179</sup> (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 34). De onde podemos entender a aleatoriedade com a qual ALP recicla a mitologia como uma desintegração das hierarquias estabelecidas, o que pode, sim, resultar na desarticulação das histórias míticas, bem como pode, por vezes, reaproveitá-las. Assim,

---

<sup>178</sup> “brincando de gato e rato” (SCHÜLER, 2004, p. 259).

<sup>179</sup> “pois é impossível exaurir a significação de uma imagem poética ou de um símbolo mitológico”.



se torna indispensável notar que, ainda que a batalha de Waterloo sirva para um jogo de palavras, como defende Norris em sua descrição da *bricolage*, a referência também fala da queda do Grande Homem, representando neste trecho pelo embate entre Napoleão e o Duque de Wellington. De todo modo, as narrativas perdem seu caráter sagrado (dado pela sociedade) para retomar seu status de livre criação de ficção sobre a experiência humana. No *Wake*, nós investigamos todos estes relatos criativos, mas, mesmo que os cruzemos para tentar apreender uma unidade, só podemos retirar deles um “apersonal problem, a locative enigma”<sup>180</sup> (135.25-26).

Heath, ainda não mencionado no presente capítulo deste trabalho, trata do mito de maneira bastante curta, mas ressalta justamente o aspecto inacabado que ele traz ao *Wake*. Para o estudioso, o livro reúne um enorme número de escritos sagrados e mitologias de diferentes culturas, fazendo referência a todas sem se fixar em nenhuma, para que possam estar eternamente em seu *wake*. A expressão colocada na frase do autor, “to be on its wake”, significa “estar logo atrás de”, de forma que ele soma aqui mais uma dimensão de compreensão à palavra pertencente ao título do livro (além de *acordar* e *velório* ou *vigília*): a do sentido nunca alcançado. “(...) between the wake of death and the wake of life (the wideawake language), the wake of perpetual tracing forms (...). This wake is that described by Derrida as *différance*, ‘the movement by which language, or any other code, any system or reference in general becomes historically constituted as a fabric of differences’. There is no simple origin, no simple source, no immediate presence”<sup>181</sup> (HEATH, 1984, p. 52).

Este pensamento de Heath tem semelhanças com o de Fordham no destaque do excesso de referências, mas se diferencia pela postulação do infinito na leitura da obra. Ele afirma que a infinidade se dá no constante refazer das formas, sua relação com o agora permanente: sempre um traço em construção.<sup>182</sup> Há ainda outra distinção, a da ideia de que os mitos não necessariamente são apresentados no *Wake* puramente como estabilidade de percepções a serem superadas. O estudioso cita Joyce: “myth

<sup>180</sup> “problema impessoal, enigma alocativo” (SCHÜLER, 2004, p. 99).

<sup>181</sup> “(...) entre o *wake* da morte e o *wake* da vida (a linguagem acordada), o *wake* de uma perpétua construção de formas (...). Este *wake* é aquele que Derrida descreveu como *différance*, ‘o movimento pelo qual a linguagem, ou qualquer outro código, qualquer sistema ou referência em geral se torna historicamente constituído como um tecido de diferenças’. Não há uma origem simples, uma fonte simples, uma presença imediata”.

<sup>182</sup> Novamente, é a teoria de Bruno sobre como é possível alcançar o infinito, nunca cessando de se transformar.

has always been mankind's closest approach to knowledge of death"<sup>183</sup> (JOYCE apud HEATH, 1984, p. 48). A morte, aqui, é uma referência ao lugar da incerteza e da experiência estranha, como demonstra a citação que vem logo a seguir: "the infinite and death are children of one mother"<sup>184</sup> (JOYCE apud HEATH, 1984, p. 48). Assim, o mito abre espaço para o enigma, anunciando o tipo de relação que a obra pretende estabelecer. "The 'time' of the writing of *Finnegans Wake*, realized in this interrogation and fragmentation of myths, of fictions of origin, is the point of that wake of the production of fictions, of meanings, of the contexts of history and 'Reality'" <sup>185</sup> (1984, p. 48).

No *Wake*, investigar os mitos é recriá-los, é produzir ficção a partir deles. É estar num presente irremovível (o movimento do infinito) ainda que em conexão com esse passado, com essa busca pela nossa formação. E é isso que mantém a narrativa "on its wake": nunca alcançada, ainda que se revelando diante de nós. Trata-se de explorar a estrutura e as imagens míticas da forma que se investiga o inconsciente, em sua possibilidade de reconstrução livre das narrativas que, embora ilustrem nossa experiência, nunca dão conta de sua totalidade. Trata-se de buscar nelas a fonte que já não se encontra mais e, inevitavelmente, encontrar algo novo, relativo à vivência do agora.

Trata-se de promover esta experiência do infinito, daquilo que permanece estranho, que não cessa de se transformar.

### 3.6 IT OUGHT TO BE ALWAYS REMEMBERED WITH WHAT HAS GONE BEFORE

Acompanhemos um pouco mais do final do terceiro capítulo e notaremos a noção do tempo que só avança, mesmo quando quer investigar o passado. Poderemos também observar os embates masculinos que, da forma como vimos na explicação de

<sup>183</sup> "o mito sempre foi a maior proximidade da humanidade do conhecimento da morte".

<sup>184</sup> "o infinito e a morte são filhos da mesma mãe".

<sup>185</sup> "o 'tempo' da escrita do *Finnegans Wake*, realizado nesta interrogação e fragmentação dos mitos, das ficções de origem, é o ponto daquele wake [despetar; estar logo atrás de] de produção de ficções, sentidos, contextos históricos e 'Realidade'".

Norris, são decorrentes da busca por estabilidade. Como defendemos, fica impossível não notar que esse padrão de personagem está presente na obra, contudo é igualmente evidente que as relações não se reduzem a ele.

Até agora, apenas fomos introduzidos às imagens do difuso lugar da queda original. Porém, a percepção temporal desta história das origens se confunde ainda mais com a indicação de que isto tudo deve ser lembrado em relação ao que veio anteriormente (“it ought to be always remembered with what has gone before” (69.30-31)). O que pode ter vindo antes do Paraíso? Esta é mais uma sugestão de que não é de Adão e Eva que se estava falando, mas da re-encenação da transgressão que é praticada por cada indivíduo.

E o que veio anteriormente é que um germânico ofensor que cavava buracos (“holedigs” (69.32-33)) estava pelas redondezas. Mais adiante, HCE será intensamente agredido de forma verbal por ele. Provavelmente é em relação a este ataque que existe a ideia de manter os burros fora (“to keep out the donkeys” (69.22)), que foi sugerida antes como o motivo pelo qual o personagem se prendeu dentro de muros.<sup>186</sup> Este agressor, ao que tudo indica, o ofendeu enquanto ele estava preso, já que o escândalo é feito a partir do exterior (“bleated through the gale outside” (70.19-20) [(in) gale: vento forte + gate: portão]). Então, neste tempo anterior que devemos lembrar para entender a decisão do personagem principal de se manter encarcerado, ele já se encontrava em um espaço cerrado, que não sabemos se é o mesmo.

Se estamos investigando os mitos que estão enterrados em seu inconsciente, seria esse acontecimento uma história que HCE herda, mas que não ocorreu mesmo com ele? Agora, no jardim, ele a re-encena prendendo-se espontaneamente? O que mais se destaca é que, como cavador de buracos, o ofensor pode ser aquele responsável pelo buraco no muro. E se a época em que nosso herói se tranca nele já é algo que estamos recordando, esta, que é ainda anterior, conta a origem desta origem.

O número do hotel onde o agressor se hospeda, 32 (69.33), e o valor que ele ganha para reportar a queda de Adão (“Der Fall Adams” (70.5)) a Frankfurt, 11 dólares

---

<sup>186</sup> Mas, se HCE estiver fora, como é a hipótese de Tindall, ele mesmo pode ser visto como um dos burros a ser mantido no exterior deste espaço cerrado.

por semana (70.1-2), remetem à queda e ao recomeço. Trinta e dois pés ao quadrado é a aceleração dos corpos que caem, algo que Bloom, no *Ulysses*, lembra muitas vezes. Onze, por sua vez, marca um início depois que um ciclo de dez partes se finaliza<sup>187</sup>. Mas os onze dólares que ele aqui ganha são de “conscience money” (70.2), dinheiro da consciência, e ele acusa HCE de ter roubado seu casaco de lã de cordeiro (“lammswoollw” (70.7) [(in): lamb’s wool]), ou, podemos entender, que alguém perturbou (“disturbed” (70.7)) sua pele de cordeiro. Sua reclamação talvez seja a da perda de sua imagem de bondade, e por isso, ele professa muitas ameaças e abusos (“threats and obuses” (70.12)). Acusar HCE de roubar algo é acusá-lo de ter ferido a autoridade, o que supostamente lhe deveria pesar na consciência. Todavia, Campbell nos lembra, que os números 11 e 32 também correspondem, no *Wake*, à Epístola de São Paulo aos Romanos, capítulo 11, versículo 32: “Pois Deus destinou todos os homens à obediência para que possa ser misericordioso com todos”, o que destaca a redenção e se conecta com a proclamação da culpa feliz de Santo Agostinho (CAMPBELL, 2004, p. 200). Assim, podemos entender que as incriminações do estrangeiro podem ter um caráter duplo: de peso e de prazer.

O visitante indesejado de HCE (“Humphrey’s unsolicited visitor” (70.13)) se parece muito com ele mesmo, algo indicado pelas suas iniciais em “hikely excellent crude man” (70.15) e pela sua relação com as montanhas (“who knew his Bullfoost Mountains like a starling bierd” (70.15-16)), o elemento natural associado ao personagem masculino. Talvez, então, uma parte dele mesmo seja aquilo que o acusa e o ofende. Representada por um estrangeiro, seria uma face de si que é vista como estranha – trata-se do não reconhecer-se no espelho, explicado por Norris. Se a função de cavar buracos e a provável responsabilidade do germânico pelo buraco no muro for vista como a causa do trauma, é interessante pensar que ele pode ter surgido do próprio HCE.

O estrangeiro arma um escândalo (“to attract attention, bleated through the gale outside” (70.19-20) [(in) gate: portão]) cujos propósitos são difíceis de definir. Mas algumas referências à alfaiataria (“tairor of his clothes” (70.20) e “hirsuiter” (70.21)) e

<sup>187</sup> Que pode ser uma década, mas também alude ao ciclo cabalístico. Como explicam Campbell e Robinson, os números de um a dez representam, para os cabalistas, os estágios da queda do Espírito Eterno (2005, p. 191). 11, então, significa o recomeço após a queda de HCE.

outras de exigência de álcool (“he demanded more wood alcohol” (70.27)) podem nos dar dicas. Essa última se liga a HCE ser mais comumente associado a um taverneiro. Aqui talvez o agressor considere que este homem não cumpre bem o seu papel ao não lhe servir bebidas – já que se mostra alterado, causador de tumulto. O próprio HCE será acusado em outras partes do *Wake* de ter provocado um escarcéu na porta de um bar exigindo que fosse aberto no meio da madrugada para servi-lo – seu desespero pode ser análogo ao seu desejo por pecar, já que o líquido é sempre associado à mulher e, ela, ao sexo. Ou seja, é comum que sua função de dono do bar seja trocada com a do cliente, o que reitera a leitura de que ambos são o mesmo.

No entanto, a história de seu escândalo no portão de sua própria casa, bêbado, pedindo por mais álcool, aparece também antes neste mesmo capítulo. Ela integra os testemunhos judiciais que atestam a má conduta do personagem. Portanto, se virmos uma continuidade aqui (o que seria ignorar um pouco o fato de que se diz que a visita do ofensor teria acontecido antes da prisão de HCE – “has gone before”<sup>188</sup> (69.30-31)), talvez o estrangeiro esteja apenas despejando as velhas acusações sobre o personagem. De qualquer forma, a questão novamente parece estar conectada com estar dentro ou fora dos portões. Se HCE implora para entrar e depois decide pelo próprio encarceramento, ele parece preferir a prisão, a estagnação que é oposta às características femininas.

As referências à alfaiataria não deixam de estar relacionadas com essa, o que pode ser dito por conexões com o décimo primeiro capítulo. Nele, HCE também se insinua em mais de um papel: o de dono de bar, o de um alfaiate e, ainda, o de um pirata cliente dos outros dois. Esse conto, na visão de Campbell e Robinson, é mais uma versão da narrativa que se desenrola no decorrer do segundo e terceiro capítulos, na qual o encontro com um acusador (o mencionado “Cad”) resulta no julgamento e na prisão do herói (sendo este último momento o que aqui analisamos). Um navegador norueguês – ou seja, como nosso agressor neste trecho, nórdico<sup>189</sup> – encomenda um terno e foge para o mar sem pagá-lo. No seu retorno, o golpe se repete agora com um

---

<sup>188</sup> Um “ignorar” que o livro nos induz o tempo todo a fazer por conta de sua temporalidade circular.

<sup>189</sup> Ele também será referido no conto do décimo primeiro capítulo como o Holandês Voador, “Flying Dutchman”, um legendário navio fantasma. No trecho que aqui analisamos, o agressor mistura palavras holandesas em sua fala, o que pode ser mais um motivo para cruzarmos as duas narrativas.

prato de comida (alfaiate e taverneiro já se misturam nesta parte, ambos são a mesma vítima). Como é de costume nos contos de fada, ainda há uma terceira vez. Nesta, o criminoso volta do oceano para fazer amor com a filha do taverneiro/alfaiate, também chamada de “nossa filha coletiva” (será por três crimes que HCE foi “triplepadlocked”? ). Ele acaba sendo obrigado a se casar com a tal menina numa cena em que Campbell e Robinson consideram que se insinua uma variação da prisão narrada no trecho que aqui analisamos (2005, p. 207).

Isto nos leva de volta ao casaco de pele de cordeiro, pois ele pode ser mais uma referência a esta história. O ofensor estaria reclamando porque seu item de vestimenta foi roubado? Seria uma inversão, pois aqui o estrangeiro, que lá é o pirata, seria o alfaiate desejoso por justiça. Mas já no conto do norueguês (como em todos os do *Wake*) ambos os lados se confundem.

Por associação sonora, o alfaiate [tailor] é também um contador de histórias [tales], talvez o criador delas. Campbell e Robinson esclarecem que há muitos mitos provenientes tanto do Ocidente quanto do Oriente que colocam Deus como um alfaiate, costurando com linha de espírito o mundo material. Isto tem relação com a noção de que a vida corporal seja apenas uma ilusão, apenas aparência na qual a roupa geralmente acaba por definir o indivíduo, sendo considerada mais importante do que o corpo de verdade, que cobre. Os autores também lembram que o furto de algo que é símbolo da substância da vida é muito comum na mitologia, como, por exemplo, no caso de Prometeu, (2005, p. 198). Os estudiosos ainda afirmam, em outro trecho, que todas as cenas de alimentação no *Wake* são análogas ao comer do corpo de Finnegan, que acontece logo no início do primeiro capítulo e que representa alimentar-se da fonte da existência. E claro, como já sabemos, a mulher é umas das grandes representações da geração da vida na obra, o que faz do terceiro “roubo” mais um modo de se possuir a energia vital. O conto parece, então, rondar o tema da traição a Deus para se possuir o princípio da vida material, estando este sempre simbolizado no corpo (roupa, comida, sexo). Há certa conexão com a culpa feliz, a transgressão que traz a vida. Não podemos deixar de refletir também que sendo ambos os lados de um mesmo homem, ele não reconhece que é ele mesmo quem constrói sua narrativa e depois a trai. Os

dois lados continuam insinuando a estranheza com que observam a si mesmos e a necessidade de subversão dos próprios mitos, aquilo que os define como indivíduo.

A forma como Campbell e Robinson fazem associações entre mitos de todo o mundo pode ser questionada pelos teóricos que assumem outros métodos de análise. Deixando de lado o pensamento arquetípico, nós, aqui, vemo-la como mais uma possibilidade de leitura, bem como uma das práticas da obra, que não cessa de apontar semelhanças entre referências distantes. Porém, na sua forma fragmentária, o texto também pode contradizer as similaridades, pois não cessa de provocar distorções. Parece-nos que as paridades precisam se mostrar tão possíveis de ser verdadeiras quanto as diferenças para que o sentido não cesse de avançar.

Continuando o cruzamento entre contos do próprio *Wake*, o norueguês também está presente na história da Prankquean, personagem do primeiro capítulo do livro. Mas lá é ela que é uma pirata e ele, o enganado: mais uma inversão de papéis. Associada a ALP, por três vezes (novamente como nos contos de fada) ela vem do mar para sequestrar, a cada uma delas, um dos filhos do Conde do Castelo Howth (que é dito ser norueguês – “norewhig” (21.1), mas que contém o elemento holandês ‘van’ em seu nome Jarl van Hoothe, mantendo-nos nesse lugar incerto de uma origem estrangeira). O triplo roubo da navegadora repete a estrutura narrativa da história do alfaiate. Vemos aqui que tanto a mulher quanto o homem podem estar do lado desta pulsão de transgressão. No entanto, nos casos em que ele o faz, acaba preso (seja a um casamento, seja atrás das grades). Na narrativa da Prankquean, ela acaba por livrar o Conde do trancafiamento solitário de seu castelo o ensinando a manter os portões abertos – de novo os portões, de novo estar dentro ou fora...<sup>190</sup> Ela acaba dando ao norueguês “a sweet unclosure”, uma libertação doce que sugere também a palavra ‘inacabado’. Ao estar inacabado, ele está livre, e agora é chamado de *Capitão* Norueguês (“Narwhealian captol” (23.11) em vez de Conde. Fora, ele passa a ser o pirata que infringe a estabilidade das leis. Mas sabemos, pelos outros episódios, que sempre voltará à prisão.

---

<sup>190</sup> Na narrativa de HCE bêbado tentando arrombar o portão de sua casa, percebemos que ele também é de pedra: é um “gatestone” (63.28), como o nosso “stonehinged gate” (69.15) neste episódio. No conto da Prankquean, a pedra em si não aparece, mas a porta [door] é chamada sempre de “dour” [(in): rígido, teimoso], insinuando a mesma insistência pela estabilidade. É esta a delimitação, o muro, no qual HCE continuamente entra e sai.

É este tipo de repetição que se pode perceber o tempo todo no *Wake* e que, para Norris, serve a tornar o mito aparente. Se a autora afirma que todas as versões o constituem, sem que haja uma original, é porque nem mesmo há uma ordem definida destas referências na obra. Basta pensarmos que estamos aqui analisando um trecho do terceiro capítulo que alude tanto a imagens anteriores quanto posteriores.

Mas se estamos identificando versões do mesmo mito, qual é ele? De alguma maneira, ele diz respeito à transgressão. De semelhança em semelhança, podemos ligar todos os contos wakeanos e vê-los como um só. É a queda, a subversão, o pecado, e a tensão não resolvida entre querer ceder ou desejar se manter atado às leis. Porém, ele nunca tem uma forma definida, pois há muitas referências do que possa ser o ato transgressor.

Até agora, lemos mais as referências de outros episódios contidas neste do que ele em si próprio. No entanto, adiante, vem o trecho que marca esta passagem – e características dele poderiam, numa outra análise, ser notadas em outras partes do *Wake*. Aqui, fica bastante claro que HCE pode ser contaminado por uma atitude feminina, tanto quanto os opostos masculinos podem se confundir. De forma que os polos nos servem de referência justamente para que acompanhem a transformação, as gradações possíveis de existir entre um extremo e outro, e a dificuldade de delimitar as características que definem um indivíduo.

O ofensor inicia uma série de xingamentos ao herói que vai das 11h30 da manhã às 2h da tarde, o que novamente insinua os números 11 e 32 (“from eleven thirty to two” (70.33)). Earwicker, sofrendo preso em seu canto (“under restraint sititout corner of his conservatory” (71.1-2)), de mente rápida (“that patternmind” [(in) patter] (70.35))<sup>191</sup>, compilou (“compiled” (71.4)) uma longa lista a ser arquivada dos nomes abusivos pelo qual foi chamado (“to be kept on file of all abusive names he was called” (71.5-6)).

Schüler percebe que HCE, ao registrar tudo, assume-se como Shem, seu filho autor, mais ligado às características maternas. Também, que é neste registro que ele se

---

<sup>191</sup> Ou paterna [(l) pater:] e padrão [(in) pattern], que, juntos, podem sugerir algo estável como é o padrão de comportamento masculino.



perpetuará – “HCE vive no que se diz” (SHCHÜLLER, 2003, p. 160). Isto nos leva a crer que quem o acusa pode ser seu oponente, o irmão mais velho.

Como mencionamos, Shaun é associado ao cordeiro, e sua reclamação aqui de que sua pele de cordeiro foi roubada pode ter relação com a parte considerada ruim, Shem, estar agora no Éden ou atado à religião. Afinal, sendo o mais novo um escritor que relata a situação como lhe convém, o incômodo do primogênito pode ser de estar retratado como um vilão, algo que acontece em tantos outros momentos do *Wake*. Porém, o que mais forte vem à memória de um leitor da obra é que os irmãos, às vezes, trocam de lugar: um se torna o outro. O choque gerado no embate faz com que eles se misturem e depois se invertam. Portanto, a grande questão do ataque pode ser justamente a inversão ou a mistura de papéis que temos percebido ao notar HCE presente nos dois personagens em cena.

Se é Shem quem está neste lugar da estabilidade, faz mesmo sentido que Shaun esteja reclamando de um roubo de identidade, pois é ele que costuma ser associado às regras, ao gosto pela lei, e por esta razão acaba estando do lado do bem. Porém, continuando esta via de raciocínio da troca, a pele de cordeiro alude à história do Livro de Gênesis dos irmãos Esaú e Jacó, filhos de Isaque. O pai, velho e quase cego, é enganado pelo mais novo que recebe as bênçãos que são de direito do primogênito. Para tanto, o caçula se veste com uma pele de cordeiro. Quando o pai o toca, confunde-o com o outro cujo “corpo era como um manto de pelos” (Gênesis, 25:25). A narrativa aparece muitas vezes no decorrer do *Wake* e pode nos fazer ver aqui que o caçula não apenas rouba a imagem do irmão, mas também conquista seu papel.

A história de Esaú e Jacó, inclusive, pode somar novo entendimento a “tairor of his clothes” (70.20) e “hirsuiter” 70.21, bem com a toda a narrativa do roubo do engano do alfaiate pelo pirata. Mais uma vez, é a necessidade de se fixar dentro de limites bem estabelecidos, os papéis, que gera a disputa masculina.

No entanto, ações femininas começam a entrar em quadro.

É apontado que o arquivo de ofensas se destina ou se destinou às “rejunções” (“rejoicements” (71.6))<sup>192</sup> femininas e às fofocas (“foinne loidies ind the humours [fine

---

<sup>192</sup> Que além de ressoar prazer [joy], não deixa de insinuar o nome de Joyce, colocando-o no lugar deste escritor que registra a agressão.

ladies ind the rumours]” (71.7)), ainda a ser comparadas com a versão do autor (“in the colision known as Contrastations with Inkermann” (71.8-9)). Assim, sugere-se que estas informações como chegam a nós não estão intactas. As mulheres, como nos mostrou Norris, são aquelas que reciclam, que modificam a história, e o autor as cria. Talvez seja por isso que a lista esteja agora em parte perdida (“now feared part lost” (71.5)), como está o paraíso (“lost paladays” (69.10)), nossa origem selvagem (“wild guineese [genesis]” (71.4)).<sup>193</sup> Estes registros feitos por Shem, personagem que guarda muitas características da mãe, foram unidos e dispersados, de forma que temos acesso a alguma outra coisa que não o original.

Uma lista de cento e onze ofensas se segue (o número 111 novamente destaca um ciclo que sempre recomeça e, portanto, nunca tem fim). Grande parte delas nem sequer se parecem com xingamentos, com algumas exceções como “His father was a Mundzucker and She had him in a Gorwler” (71.20 [Mondsucher (Gr): lunático<sup>194</sup>]), “Guilteypig’s Bastard” (72.14-15) ou “Dirt” (72.13).

Mas se adotamos o ponto de vista de Rabaté, que defende que todas as listas wakeanas são conduzidas pela pergunta “quem é?”, podemos observar o que está sendo listado como um acúmulo de mitos que definem o herói, ou, como coloca Fordham, que o totalizam.

O final do primeiro capítulo, que nos apresenta HCE como o substituto presente de Finn, já nos indica esta característica da sua história: “our old offender was *humile*, commune and ensectuous from his nature, which you may gauge after the bynames was put under him, in lashons [lots of] languages (...) totalisating him”<sup>195</sup> (29.30-33). Ele é de identidade comum por natureza, porque foi naturalizado e tornado comum: totalizado. O modo com o qual se pode perceber isto é pelos tantos nomes que ganhou em diversas línguas. Ou seja, as tantas formas pelas quais foi chamado, como Rabaté percebe nas listas da obra, é que nos mostram quem ele é.

Pela interpretação de Fordham, é por sua incapacidade de se conservar dentro destas características que ele se torna um pecador natural, ou, como é dito nesta frase,

<sup>193</sup> O capítulo que conta a história do pirata norueguês e do alfaiate se inicia também com uma gênese que lembra muito a cerveja Guinness: “It may or may not concern to the Guinnesses but”.

<sup>194</sup> Glosado por McHugh (2006, p. 71).

<sup>195</sup> “nosso velho ofendedor stava *humilis*, comum, e *insextuoso* de natura, o que cê pode excogitar dos cognomes nele supostos em sermos de línguas (...) totalizando[-o]” (SCHÜLER, 2012, p. 83).

um incestuoso. Similarmente, para Norris, o incesto tem ligação com sua não limitação à função familiar que lhe foi legada. Dessa maneira, o personagem é tão ofensor das leis sociais ou divinas quanto é ofendido por elas em sua individualidade. Rabaté lembra que a compilação feita por HCE é de ‘abusos’ (“all abusive names he was called” (71.5-6)), o que quer dizer insultos, mas também abuso da confiança e desonestidade de sua parte (RABATÉ, 1984, p. 85). Ele é pecador. Mas podemos acrescentar que o herói também pode estar sendo chamado de nomes que lhe peçam demais, que abusem dele, da onde vem sua atitude contrária às leis. Também que, como “our old offender”, ele é ainda aquele que a ofende a nós pela herança que nos deixa: os nomes pelos quais ele foi chamado. Assim, como é o caso da sua lista, bem como é o dos mitos, é legado a nós uma série de definições do que seja este homem comum, ou, também podemos dizer, do que seja comum ao homem.

Porém, ainda que a lista exista como uma totalização, uma descrição de tudo que é este homem, ela é femininamente transformada, tem um aspecto de enigma sem fim. As ofensas são “mooxed metaphores” (70.32 [mixed metaphors: metáforas misturadas]), funcionam como a unificação de sentido que realizamos no primeiro capítulo deste trabalho, apontando apenas para o quanto é necessário explicá-la de forma infinita. “Each list engenders or summarizes stories, for each title is a potential tale”<sup>196</sup> (RABATÉ, 1984, p. 85). Então, podemos entender que não à toa o número 111 marca a lista de HCE, pois ele aponta para definições que nunca acabam, que serão infinitamente renovadas, transformadas. Da onde podemos perceber que a totalização e o abuso têm caráter ambíguo.

Rabaté analisa umas das ofensas da lista, “Grease with Butter” (71.13). Tomemo-la como exemplo.

O autor nota que a palavra ‘manteiga’ [butter] está em todas as listas wakeanas e que aparece, por vezes, como uma forma do inconsciente reprimir o verbo ‘enunciar’ [utter]. A manteiga é um derivado do leite, que tem um papel paralelo ao dos ovos na alimentação provida pela mãe – os ovos são os filhos gêmeos que, quando misturados, geram o omelete que é o pai – hommelet. O leite gera manteiga e queijo, e o estágio não original deste resultado é análogo à ideia de falsificação, de paródia, de alteração

---

<sup>196</sup> “cada lista engendra ou sumariza histórias, pois cada nome é um conto potencial”.

de citações familiares, que é praticada durante todo o *Wake*. Butter é, portanto, uma enunciação (utter) alterada (RABATÉ, 1984, p. 86).

Mais que isso, é uma expressão degenerada, como o leite estragado que vira queijo ou manteiga, mas cuja degeneração pode ser apreciada de outra maneira. Pelo trocadilho, a ideia de expressar é transformada numa piada que envolve elementos banais como itens alimentícios. Representa, desta maneira, a indiferença do texto wakeano para com qualquer hierarquia de sentidos, displicência simbolizada em ALP: “One must imagine Anna happily buttering”<sup>197</sup> (RABATÉ, 1984, p. 97).

Ela é a condutora da paródia, bem como da auto-referencialidade que é o fluxo wakeano, e está mais do lado da escuta do que da fala, do lado da recepção e transformação<sup>198</sup> do que da afirmação. “It is she who gives body to the male *utter*”<sup>199</sup> (RABATÉ, 1984, p. 97) – da onde *utter* é associado também a útero, colocando-a como o espaço da criação que pode ser realizada por ele.

Talvez por isso, neste trecho em que HCE fica silencioso ao ser intensivamente agredido, ele seja chamado de “Messrs ou Missrs Earwicker, Seir, his feminisable name of multitude” (73.4-5). Seu silêncio é a desistência de ser agressivo, sua forma de ser “anarchistically respectful of the liberties of the noninvasive individual” (72.16). A anarquia e o respeito estão no polo feminino, o que leva seu agressor a chamá-lo de ‘mulherzinha’ por não sair da prisão e honrar-se guerreando. “Come outside to Mockerloo out of that for the honour of Crumlin” (73.5-6)) destaca essa visão do estrangeiro unindo “sair para Waterloo” com “sair para um lugar de zombaria (mock)”, que é a forma de relação entre os oponentes na cena do museu da Batalha de Waterloo no primeiro capítulo do *Wake*. Desta vez, há apenas um ofensor. O outro polo, ainda que se mantenha preso – como é do caráter masculino, cala-se; mas, como uma mulher, ele se mantém em silêncio apenas para ouvir, registrar e recriar, em sua lista, os abusos que recebeu. HCE é aqui Shem, o escritor, aquele que ainda tem algo de

<sup>197</sup> “deve-se imaginar Ana [ALP] ‘amanteigando’ [enunciando] de modo feliz”.

<sup>198</sup> “Lst”, do monólogo final de ALP, além de nos lembrar mais uma vez de Hamlet, marca bem este seu lugar da escuta.

<sup>199</sup> “É ela que dá o corpo para o marido enunciar”.

homem, mas está na fronteira com o feminino.<sup>200</sup> Em vez de falar, ele apenas “list” [in: listar; ouvir]. O que é que ele ainda tem de masculino? A organização das ideias, a construção ordenada<sup>201</sup> de uma lista de definições que, como colocou Schüller, faz com que ele continue a viver através de seu registro. Ele permanece numa forma. Ele quer permanecer. Este duplo estado do jovem gera o duplo estado de sua obra que, como os mitos, é enigmática e impositiva ao mesmo tempo, ou melhor, tem um aspecto de permanência e outro de dissolução do sentido.<sup>202</sup>

Voltando às colocações de Rabaté sobre a manteiga, podemos somar que ela será muitas vezes associada ao filho Shem e o queijo ao outro filho, Shaun, apenas para formar mais jogos de palavras de forma que “Butter and Cheese” se transforme também, por associação sonora, em uma disputa entre Brutus e César (ou Brutus e Cassius, ou Burrus and Caseus...). A História é tratada, assim, de forma baixa, degradada, ridicularizada. E um caminho longo de associações nos faz partir de ‘utter’, enunciar, e chegar a Brutus, entendo que de alguma forma Shem e ALP estão contidos ali.

Observemos que se a manteiga está em todas as listas, bem como ainda em outros contos do livro, e se podemos elencar estas associações que ele próprio evoca com ela, percebemos padrões do *Wake* que, depois de apreendidos, nos permitem ler toda uma história por trás da simples frase “Grease and Butter”. Há, portanto, acréscimo na leitura. Esta soma é diversa daquela da linguagem cotidiana, que retira o sentido das palavras de sua construção. Na língua comum, temos apenas um código abstrato que não nos fornece a narrativa por trás de sua forma e serve para somar ideias que nos apresentarão um resultado lógico, uma conclusão. Aqui, nós continuamos a formular caminhos, a ler por comparação. “Butter and Cheese” não se transforma num simples equivalente de Brutus e César. Nós lemos a rede toda. Vale retomar a fala de Heath

<sup>200</sup> O próprio nome de Joyce aparece aqui no que poderíamos entender como sua versão feminina, “by Josephine” (71.7-8). Ele dá a entender que é esta a “pré-autoria” feminina a ser colidida com a versão o homem da tinta, “Inkermann” (71.8-9), apontando o duplo estado do escritor.

<sup>201</sup> Que contrasta com a aleatoriedade das construções de ALP.

<sup>202</sup> Podemos lembrar ainda que uma das listas wakeanas, a dos títulos do manifesto de ALP (ou de seu “untitled mamafesta” (104.4) [“não-titulado mamafesto” (SCHÜLER, 2004, p. 13)], confunde-nos ao ponto de não conseguirmos definir quantos são, pois os itens não se distinguem claramente. Portanto, mesmo nas organizações, o feminino tende ao caos. No caso desta lista do terceiro capítulo, ainda que não exista uma discussão na crítica sobre a impossibilidade de se definir quantos impropérios há, Campbell e Robinson contam 113 (2005, p. 77), discordando do número 111 indicado pelo texto.

quando explica esse movimento como aquele pelo qual a linguagem, ou qualquer outro código, qualquer sistema ou referência em geral se torna historicamente constituído como um tecido de diferenças. Não há uma origem simples, uma presença imediata – como é o caso da correspondência direta da linguagem comum.

O mesmo acontece, por exemplo, quando notamos que uma das ofensas é “O’ Phelim Cutprice” (72.4). Já sabemos que ela indica a fala de Santo Agostinho, que pode se conectar também a de São Paulo e que aparece repetidamente no *Wake*. O que surge agora é a necessidade se investigar esta sua nova forma.

De onde mais uma vez percebemos que as repetições wakeanas têm, todas elas, alguma postura ilustrativa com o processo criativo da obra. “Butter and Cheese” e “O’ Phelim Cutprice” têm relação com algo da forma wakeana, bem como têm as estruturas narrativas e suas bases nas oposições de sexo. No entanto, estes padrões que vão aparecendo conforme reconhecemos mais elementos que já haviam sido apreendidos, não nos deixam concluir sua forma de expressão. Aqui, por exemplo, HCE adota aspectos femininos.

O que é imprescindível notar nesta parte da análise é que, mesmo que o *Wake* aponte o que temos chamado de totalizações ou de unificações, elas são sempre enigmáticas, como na lista de HCE, que faz de toda definição uma abertura para uma nova rede de associações, ou um retorno para as antigas. Essa volta tem relação com a busca pelo passado, que a obra sempre destaca que já chega alterado até nós. Olhamos para trás porque é essencial trazer referências para compreender algo, mas o que vemos lá é já um produto do presente. Assim, um aspecto de nossa vida se mistura com o da leitura wakeana: o que sabíamos sobre a obra já assume outras características em conexão com o presente.

Ainda mais se tomarmos o tamanho real deste total. Pois a rede de “Grease and Butter” é apenas uma das 111. Como então esta definição de HCE – que tem a ver com sua capacidade de expressão, mas também com sua formação por oposições – se relaciona com todas as outras da lista? E como estas duas páginas de lista ficam em comparação com as mais de 600 do livro, todas elas nos apresentando esses personagens? Então, as tantas formas pelas quais o personagem foi chamado e que o totalizam, “the bynames was put under him, in lashons languages (...) totalising him”,

representam um total grande demais para se apreender, ainda que estejamos sempre conectando muitas informações. Se o mito está na relação entre os elementos, e se cada pequeno elemento pode ser uma história de relações, como, afinal, definir os elementos que podem nos revelar qual é o mito? Num intercruzamento sem fim de narrativas.

Esta nos parece ser a noção de todo da obra, pois há um aspecto da totalidade da percepção que é masculino e o outro feminino. Estabilizamos apreensões para gerar leitura, reconhecemos padrões, associamos semelhanças. Porém essas estabilidades não cessam de se abrir porque são, por natureza, insuficientes como definições. Totalizar é definir chaves para um sentido que nunca cessará de ser relacionado, conectado, transformado. Mais do que revelar tudo, trata-se da *capacidade* de revelar tudo, e assim assumir a forma na qual nunca cessamos de interpretar o mundo.

### 3.7 TODO E BURACO

É inevitável perceber que essa tensão entre estabilizar e abrir o sentido tem relação com a escolha do nível de aproximação do texto. Se fazemos uma leitura mais geral, cruzando episódios inteiros, temos certa noção de contextos. Ou seja, concentramo-nos mais no reconhecimento do que no estranhamento. Fordham, por outro lado, defende que o *Finnegans Wake* foi arquitetado com tantos pequenos desvios para que possamos notar essa desintegração das grandes narrativas. No entanto, é indispensável observarmos que, ainda que escolhamos ler o texto em um alto grau de detalhamento, é em relação ao todo da obra – ao que recordamos de maneira geral dos episódios – que vamos estabelecendo caminhos para avançar.

Por outro lado, as grandes narrativas wakeanas, como vimos, tratam justamente de uma tensão entre a estabilidade e instabilidade das leituras do mundo. Da necessidade de prender-se às ordens e de libertar-se delas. O que nos mostra que a obra pretende evidenciar, sim, o abismo de seus incontáveis pequenos desvios, que tornam sua totalidade algo muito nebuloso e deixam seus contextos sempre vagos.

Contudo, existem níveis diferentes desses desvios. No nosso último estágio de análise, pretendemos verificar que até mesmo a narrativa geral se obscurece por vezes, não nos permitindo entender o que se passou. Primeiro veremos que ela pode praticar ainda mais multiplicações de cruzamentos e de possibilidades de apreensão da cena. Depois, que ela provoca dissoluções das imagens. Em seguida, analisaremos o que acontece quando realmente nos debruçamos sobre um detalhe, aos modos da indicação de Fordham. Assim, o que notaremos é que tanto de maneira ampla quanto no alto grau de aproximação das partes, o estranhamento e o reconhecimento conduzem juntos a leitura.

Continuemos a acompanhar o episódio. O embate que aqui se passa é de caráter diverso, pois não há agressão mútua. HCE permanece silencioso mesmo ao final deste conto. Para Rabaté, sua inabilidade de falar é o que sobra nesse período de infelicidade daquele que não tem a habilidade de manter sua palavra (o autor cita a explicação do início do livro do porquê ele teria caído: “it might have been to a collupsus of his back promisses”<sup>203</sup> (5.27-28). Podemos completar tal observação com a de que o início do capítulo que aqui acompanhamos relata a ferocidade com a qual o herói se defendeu de Cad, seu suposto acusador. Então, seu silêncio agora que foi preso é um contraste. Talvez aponte a falha de sustentar o discurso anterior – de que Deus e todos podem atestar a sua honestidade. E, por este motivo, em vez de falar, ele agora apenas “list” [in: listar; ouvir].

Porém, na última vez em que ele falou (“when at last shocked into speech” (72.21-22)), a explicação que HCE dá de seu silêncio é religiosa. Ele esclarece que estava numa missão dominicana (“dominican mission” (72.23)) e pensava na reforma através do catolicismo: “he thought the rowmish devowtion known as the howly rowsary might reeform ihm” (72.24-25). Tal afirmação pode chamar nossa atenção para as palavras “gripes” (72.20) e “grapes” (72.28), presentes no trecho, pois elas fazem conexão com o conto “The Mookse and The Gripes”, que aparece no sexto capítulo do *Finnegans Wake*, no qual se destacam as diferenças entre a Igreja irlandesa (Católica) e a anglicana (Protestante). Também lembremos da definição dos impropérios do

---

<sup>203</sup> “ou poderia ter sido devido a um colapso de pregressas palavras” (SCHÜLLER, 2012, p. 35).



agressor: “mooxed metaphores”, onde ressoa o nome ‘Mookse’. ‘Gripes’, de acordo com o conto do sexto capítulo, é quem representa a igreja irlandesa. No entanto, neste trecho, ele espera que a reforma venha da romana. Não sabemos se isto é o que ele espera para si ou para seu atacante.

O ofensor atira algumas pedras (“pegged a few glatt stones”<sup>204</sup> (72.27)) para mostrar que não é culpado (“in support of his words that he was not guilphy” (72.28-29)). Ele reavalia, no entanto, o ato e desiste. A cena nos remete à defesa que Jesus faz de Maria Madalena: “atire a primeira pedra quem nunca pecou”. As pedras que aqui aparecem podem fazer refletir sobre a intensa presença delas durante todo o trecho<sup>205</sup> como sendo referências à culpa. Por outro lado, a discussão entre vertentes do catolicismo nos faz lembrar a pedra sobre a qual Cristo erigiu a igreja cristã. Assim, a Stonehenge na qual HCE está preso para sua própria proteção pode ser a sua igreja, já que a pedra é aquilo de que é feito o muro que cerca este Jardim do Éden, e que define, por sua rigidez, este lugar de estabilidade.

A disputa que o agressor quer ganhar é para “build rocks over him” (73.9): não para construir uma igreja sobre a pedra, mas para construir pedras sobre ele, ou sobre a instituição religiosa. Seria essa uma ideia de adquirir racionalidade? Sabemos que ele desiste dos insultos e se vai, deixando a cena de lógica paleolítica (“the paleologic scene” (73.1)), depois de ter convidado HCE a sair de sua prisão (“come outside to Mockerloo” (73.5)) e ganhar um cérebro e conhecimento (“he could brianslog” (73.7) [(in) brain: cérebro; (in) logic: lógica]). Ele o deixará perplexo; mais especificamente, ele o estourará em perplexidade (“burst him all dizzy” (73.7)). Talvez este seja o combate que ele quer, o da razão contra a fé. E, quando convencer o outro, este outro será apagado em sua diferença, explodido.

<sup>204</sup> Aqui, está sugerido Gladstone, nome do primeiro ministro inglês responsável pela separação da Irlanda e por retirar a Igreja do Estado. Se a oposição entre os dois países já se faz evidente aqui, logo mais adiante vemos também a defesa do ofensor de uma postura mais racional e menos religiosa.

<sup>205</sup> 1. “glatt stones” [pedras polidas; glass stones: pedras de vidro (dit.: “Quem tem telhado de vidro não joga pedras nos vizinhos”)] (72.27); 2. “build rocks over him” (a igreja cristã, construída sobre Pedro/ sobre a pedra) (73.9); 3. “rochelly exetur” (73.23); 4. “stone” (73.34); 5. “rocks” (73.33); 6. “eolithostroton” [eolith: éólito; stratum: estrato; (Gr) lithostrôton: camada de pedra] (73.30); 7. “chambered cairns” [chamber: tumba; cairns: monte de pedras erigido sobre um túmulo como um marco] (73.29). Ainda podemos lembrar que o portão que HCE tenta arrombar na narrativa em que está muito bêbado é de pedra, tal qual o do lugar edênico no qual o episódio se inicia.

Com a voz majestosa e de bufão (“manjester” (73.14) [(in) Majesty; (in) jester]), imitando o primeiro casal heróico da fuga tropical (a sair do Éden) (“the first heroic couplet from the fuguall tropical” (73.14-15)), ele diz: “My schemes to obedience to This time has had to fall” (73.15-16). Uma frase enigmática. ‘Meus esquemas de obediência [obedience], ou de suspensão temporária [abeyance], a Esse tempo teve que cair’. Sendo que em seguida ele rumo a instituições surdas e mudas (“in the directions of duff and demb institutuions” (73.20) [(in) deaf; (in) dumb]), a questão do ofensor parece ser a servidão à instituição religiosa, o primeiro dos estágios viconianos e, por isso, associado à pré-história (“paleologic scene”) – mais um motivo para a presença de tantas pedras. Ele, talvez, esteja falando da necessidade de se passar à próxima fase do ciclo, uma fase mais racional, mais abstrata do que imaginativa – e por isso mais surda e muda, menos relacionada à percepção corporal. Por que a sua voz imita o primeiro casal? Talvez pela sua necessidade de subversão, afinal Adão e Eva são símbolos da queda que nunca cessa, a “Opus [(l): obra] Elf [al: onze], Thirty Two [in: trinta e dois] (73.15)”. Assim, Joyce estaria reforçando nossa ideia de que a subversão ao estabelecido é algo de caráter mítico. Porém, talvez a imitação também seja apenas para rir das crenças de HCE. Ou ainda, porque a dupla seja símbolo do matrimônio, justamente a fase viconiana que se segue à teológica.

Começamos a perceber agora a multiplicação do sentido. No caminho que nossa interpretação está tomando, a ideia geral de oposição entre os dois lados se mantém, mas deixamos de vê-la como uma preocupação do agressor em relação à inversão de identidades e pensamos que possa ser sobre vertentes diferentes da Igreja ou mesmo sobre a substituição da religião pela racionalidade. As implicações dessa última percepção são que, ao percebermos que HCE em vez de ser muito feminino por não aceitar brigar pode ser muito masculino por preferir se prender às suas crenças religiosas, notamos também que o agressor também tem um aspecto que está do lado da mulher, o de não querer esta prisão, o de incitar à liberdade. Claro que ele mantém-se apresentado como homem por conta de sua postura encenqueira, por querer decidir com guerra (“come outside to Mockerloo” (73.5)). No fim das contas, para ele, trata-se de estabelecer que a liberdade é o lugar correto. Nós, neste trabalho, procuramos mostrar justamente o quanto esta posição é ainda estabilidade, é ainda forçar a

existência de uma verdade – o que parece ter ficado bem ilustrado neste trecho –, e que é por não querer fazê-lo que Joyce abraça tanto o instável quanto o estável.

Portanto, o agressor também se apresenta duplamente, como bem reconhece Norris: “The attack from the outside both stimulates and inhibits creative activity on the inside”<sup>206</sup> (NORRIS, 1984, p. 112). Essa confusão de características e posições vai deixando cada vez mais claro o porquê de ambos os lados se misturarem, mas também o fato de que isso não nos permite simplesmente decidir que os dois são a mesma pessoa (o que ainda se mantém como uma possibilidade). Todo indivíduo é feito de oposições e quanto mais investigamos tantas mais encontraremos; por isso há sempre aspectos de um no outro.

Ainda assim, as características convencionadas para os filhos se mantêm. Pois aquele que defende a razão aqui é o mesmo que já havíamos identificado como o filho mais velho, Shaun. Ele é sempre ligado à lógica e à prática, opondo-se ao poeta emotivo que é Shem, o caçula. Como já mencionamos, eles estão sempre prontos a inverter seus papéis e ainda neste episódio acabarão por se confundir totalmente. No entanto, agora, ainda existe esta base de funções narrativas que nos auxilia a perceber as instabilidades.

Mesmo que um lado deste embate esteja silencioso, notamos que ainda se trata, aqui, de um conto sobre a necessidade de coerência; mas os signos vão se alternando de modo que culpa, identidade, crenças, racionalidade, história e literatura sejam temas trazidos nessa narrativa, mesmo que por vezes venham através dos cruzamentos que ela opera. Estes e alguns outros, que possivelmente não deixam de estar sugeridos neste trecho, sempre vêm à tona quando se analisa o *Finnegans Wake*. São sempre assuntos que trazem à discussão aquilo que determina nossa apreensão.

Se as imagens, então, são repetidas obsessivamente por conta da culpa, como defende Norris, percebemos aqui que o ponto de referência dessa culpa é *tudo* o que é referência para um ser na sua observação da realidade. O que é toda a cultura que ele tem. A identidade, a fé, a razão e a percepção sobre o passado, todos eles temas dessa passagem, rondam o olhar sobre as coisas, que, no caso masculino, pode vir acompanhado de um desejo de forçar uma coerência entre as oposições que se

---

<sup>206</sup> “O ataque de fora tanto estimula quanto inibe a atividade criativa do lado de dentro”.

apresentam. A impossibilidade de alcançá-la é que gera a queda, razão pela qual é sempre o homem, e não a mulher, quem cai. Cai-se pela impossibilidade de se restringir às leis, a uma percepção regrada. É por esse motivo que a autora pode dizer que a culpa é universal,<sup>207</sup> porque é uma característica comum do ser não conseguir ordenar a si e a seu entorno. Talvez por esse motivo o agressor gagueje ao desafiar HCE a sair de sua prisão (“to cocoa come outside” (73.5)): em sua defesa da racionalidade, já está contida uma marca da culpa, pois nem a esta nova ordem ele será capaz de se manter fiel.<sup>208</sup>

Este parece ser o aspecto duplo do mito que vemos nas análises da estudiosa: ele não para de se mostrar na repetição, mas não podemos definir uma origem para ele. Não sabemos qual foi o pecado original. A queda vem dessa herança, porém não localizamos o que herdamos – ponto de vista também defendido por Campbell. Motivo pelo qual reforçamos que não localizamos o que é a origem do mito que não para de se repetir, porque este mito é sobre tudo que existe como referência. Como ‘tudo’ é coisa demais para se listar, ou mesmo para se apreender (ouvir, como faz HCE aqui), ele nos é, na verdade, um grande buraco. E é nesse buraco que Fordham acredita que Joyce nos quer fazer ver cada vez com mais clareza, conforme se adentra mais profundamente uma mesma parte do texto.

O que nos faz perceber que qualquer mito usado na obra, independente do alto *status* hierárquico que tenha conquistado nas relações sociais, retoma no texto seu poder de enigma, de estar no limite entre o que pode ser conhecido e o que nunca será conhecido. Pois tudo o que conhecemos só é conhecido pelos limites que nossos mitos nos deram; mas continuamos a cruzar e movimentar estes limites. De forma que nossa leitura continuará a se realizar com base na identificação das semelhanças e de suas anulações. Do fechamento que leva à abertura. Da identificação que gera o estranhamento. Neste movimento sem fim no qual o buraco só se constrói porque se

---

<sup>207</sup> Lembremos que, no *Wake*, masculino e feminino são representações míticas de estabilidade e instabilidade, características de todo ser humano. Assim, a culpa existe para homens e mulheres, ainda que em termos wakeanos, nosso polo masculino seja o responsável pela queda; o que é o mesmo que dizer que ela se dá por conta da necessidade que temos, todos nós, de estabilizar a apreensão.

<sup>208</sup> A gagueira é própria de HCE e costuma aparecer no *Wake* para denunciar o sentimento de culpa do personagem.

apreendem semelhanças demais; porque reconhecemos, no mundo wakeano, muito da totalidade de nosso mundo.

Percebemos aqui mais um pouco da multiplicação do sentido. Agora poderemos observar como a própria narrativa, por vezes, se obscurece de todo.

Aparentemente, os dois homens se despedem rudemente (“bit goodbye to their thumb” (73.16) [bid goodbye (in): despedem-se; bite the thumb (in): mordem o polegar – gesto italiano de desprezo]). O ofensor segue com sua mochila às costas (“his bandol eer his slogier” (73.16-17) [bundle on his shoulder]), caminhando de forma relaxada (“slouch” (73.19)), para frente (“forth” (73.19)), em direção as palavras passadas (“backwards” (73.19)). Ele avança rumo a um passado. Ou talvez apenas continue na direção das suas respostas rudes, uma maneira de se entender “backwards”. Ele se vai desejando muita queda e ressurreição pela manhã, “wishing the loff a falladelfian in the morning” [fall: queda; Adam: Adão; Elf: onze] (73.17-18). Não sabemos se é o que ele deseja para ele, ou para o preso.

“Adyou” (73.22) é um adeus que também pode ser visto em relação ao “Add some” da página seguinte (74.7), que lembra ‘adsum’, latim para ‘estou presente’. A conexão nos permite ver o inglês ‘you’ [você(s)] em “adyou”, indicando nossa presença, como leitores, na cena que acaba de se passar.

As implicações deste final são difíceis de definir, como bem coloca Tindall: “1132 leaves us uncertain of rise, fall, or outcome. ‘Adyoe!’ [sic] the inconclusive lecturer says at the conclusion of his lecture (73.22). What more can he say? We know all that can be known of Earwicker and his ‘unknowable assailant’”<sup>209</sup> (TINDALL, 1996, p. 79).

A carta que ele deixou (que parece se confundir com a lista), feita de lixo, é silenciosa, não percebemos suas palavras (“a clouldlitter silent” (73.29)). Mas uma porta lateral (“a door beside” (73.28)) deste mundo do homem boi (“Oxmanswold” (73.28))<sup>210</sup> está aberta (o labirinto do minotauro?), e lá se pode atestar uma teoria não muito retilínea da evolução das sociedades (“a theory none too rectiline of the evoluation of

<sup>209</sup> “1132 nos deixa incertos da ascensão, queda ou resultado. ‘Adyou!’ diz o conferencista na conclusão de sua conferência [como havíamos dito, a voz da narração do capítulo parece ser a de um historiador]. O que mais ele pode dizer? Sabemos tudo que se pode saber sobre Earwicker e seu ‘agressor desconhecido’”.

<sup>210</sup> Também uma referência a *Oxmantown*, região de Dublin.

human society” (73.31-32)). É um testamento das pedras (“a testament of the rocks” (73.32-33)), são elas que nos contam a vida de todos os mortos para alguns dos vivos (“from all the dead unto some the living” 73.33)). Ou seja, não bastasse o registro ser uma alteração dos fatos, chega até nós de forma indireta, silenciosa, e ainda assim é o que sabemos sobre os nossos antepassados.

As pedras aqui assumem tanto a qualidade misteriosa do silêncio quanto a da rigidez ou seriedade com a qual tomamos nossas pesquisas históricas. O vocabulário arqueológico que permeia o parágrafo indica que chegamos a este conto por investigação científica – o que talvez se conecte com o ato de escavar que havíamos percebido logo no início do episódio. Mais uma camada mítica, então, se soma: aquela que consideramos a dos fatos mais incontestáveis do passado, os seus restos “fossilizados”. Porém sabemos, pelas referências anteriores, que não estamos apenas no campo da ciência, mas no da psicanálise, dos estudos sociais, das crenças religiosas etc. Como coloca Norris ao falar da *bricolage*, estamos lidando com evidências fossilizadas da história de um indivíduo e uma sociedade.

O capítulo é finalizado com a simples insinuação de que lembraremos dele e que ele voltará. Nós descobriremos que ele nunca se foi completamente: ““Animadiabolum, mene credidisti mortuum?” cita em latim<sup>211</sup> a frase dita por Finn quando este ressuscita no primeiro capítulo: “alma do diabo, vocês acreditavam que eu estava morto?”.

Contudo, não temos certeza de qual ‘ele’ esta conclusão trata. “The unsolicited American<sup>212</sup> is simply not distinguished from HCE throughout the last three paragraphs of the chapter”, percebem Campbell e Robinson (2005, p. 78).

Quando o estrangeiro vai embora em direção às instituições surdas e mudas, é por cerca de cem ou cento e onze anos na “gorge of Patsell on the Bach”<sup>213</sup> (73.21), na

<sup>211</sup> O latim aparece muitas vezes no decorrer do texto, provavelmente em referência tanto à Igreja Católica quanto ao *status* de herança morta da língua.

<sup>212</sup> Campbell e Robinson separam o trecho em duas visitas, a do germânico e a de um americano, sendo que o segundo seria o autor dos 111 impérios. Nós, no entanto, não identificamos nenhum momento de divisão entre diferentes visitantes. Parece-nos apenas que a nacionalidade do ofensor é incerta. Por exemplo, mesmo quando há indícios de que seja austríaco, ele mistura suas falas com a língua holandesa. A única afirmação é que ele é um “northroomer” (um habitante ou um rumor do norte, ou alguém que rumo para o norte, ou talvez ainda, forçando um pouco, um Homer [Homero] nórdico – o que colocaria seu tipo de agressão no mesmo lugar daquela praticada pela Odisséia, a da valorização da guerra e da herança literária). Certo é que HCE é costumeiramente descrito como um estrangeiro, principalmente nórdico, o que reforça a ideia de que o agressor e o agredido sejam dois lados do herói.

garganta ou no vale do ‘Tapinha nas Costas’ [pat self on the back], o que seria dizer do ‘incentivo’, mas também da fixação no passado, se tomarmos ‘pat’ como fixo e ‘back’ como passado. “Bach”, por sua vez, é riacho em alemão, como esclarece McHugh (2006, p. 73), o que estabelece uma oposição entre o retorno do ‘back’ implícito e o fluxo sempre evolutivo do rio. Sua “rochelly exetur” é uma saída [exit] de rochas, mas também uma execução [execution], algo que já antes da lista foi anunciado que ele faria (“to be Executed Amen” (70.35 [amém; (in) a man: um homem; (in) men: homens<sup>214</sup>]), mas ficamos sem entender se realmente significou matar algo ou alguém – ficamos sem ter ciência se aconteceu a superação do outro que deseja ser apagado, da mesma forma que nunca temos certeza sobre o que destruímos do nosso passado.

Uma parte de HCE se vai, outra fica, não sabemos quem é aquele que vai retornar do sono da terra (“from earthsleep” (74.1-2)). Em um conto que de todo envolve pedras, elemento símbolo da rigidez, associada costumeiramente ao filho mais velho, e que no *Wake* se opõe à árvore (modificada constantemente pelas estações), que alude ao caçula, fica o enigma entre o que se acaba e o que permanece. É relevante, no entanto, que o herói retornará como um alto olmo: “he skall [shall] wake from earthsleep, haught crested elmer<sup>215</sup>” (74.1-2). No embate, os opostos sempre se fundem e depois fazem o movimento inverso. Talvez esse final seja o momento da fusão – não há uma indicação mais clara do porquê.

O que sabemos é que HCE se perpetua pela deterioração da imagem que, resignado, aceita, em vez de defender-se instrumentalizado pelas instituições como o fez no início do capítulo. Feminino, ele não tenta garantir ao outro a coerência de sua identidade, o que distancia o embate aqui realizado daquele que Norris descreve na Batalha de Waterloo. Paradoxalmente, o não buscar a estabilidade é que o leva a se eternizar, mas pelo sentido labiríntico que é o da criação, o do sonho, que registra algo, mas que o relê. O que sobra, aquilo a que temos acesso mais tarde, não é mais o que

---

<sup>213</sup> E se for para lembrar de Johann Sebastian Bach, podemos citar *A Arte da Fuga*, uma obra inacabada na qual o compositor trabalha um tema que se repete em alturas diversas, a cada vez com novo caráter - ora majestoso e monumental, ora vigoroso e patético, ora doloroso e triste, ora lírico e íntimo, elegíaco ou galante. Nele, as vozes se sucedem, se misturam e se separam – como as figuras wakeanas – e as frases, sobrepostas, avançam e retrocedem em ordem – talvez também um possível paralelo com a linguagem wakeana.

<sup>214</sup> E talvez não seja demais lembrar, se pensamos em “um homem”, que a grafia da palavra original sugere o paradoxal “um homens”, implícito aqui em “Amen” e sugestivo de equidade da espécie.

<sup>215</sup> Na descrição, está contida a sigla HCE.

foi imposto, e sim sua transformação, já desprovida de uma única linha condutora. Isso conecta a criatividade com um pensamento de que talvez não seja necessário combater a violência que pode vir da cultura – afinal, é muito difícil se livrar de todo das percepções que nos formaram. O aspecto autoral da lista do personagem nos mostra a aceitação das agressões e a alteração delas para algo mais pessoal, que só pode ser encontrado na degradação do *status* das informações, uma prática comum do inconsciente.

Por fim, experimentemos um pouco do que Fordham acredita ser a característica mais forte da obra, a de tomar um novo percurso a cada palavra, trazendo novos contextos incessantemente.

O entendimento do fim do episódio muda apenas ao pegarmos suas palavras “Bully Acre” (73.23). A princípio, a expressão sugere ser uma forma de se referir ao agressor como o “valentão amargo” [bully acrid]. Todavia, Bully’s Acre, como lembra McHugh, também é um cemitério de Dublin (2006, p. 73), uma boa indicação de para onde pode ter ido embora este personagem, como também de porque ele retornará de seu sono da terra (“he skull wake from earthsleep” (74.1-2)) e, ainda, da morte como o momento de fusão dos opostos – já que a existência é definida pelas oposições.

Segundo o historiador Kilfeather, estão enterrados no Bully’s Acre o herói irlandês Brian Boru<sup>216</sup> e seu filho Murcadha, bem como muitos líderes dublinenses e muitos soldados. “The area is separated into the space for privates and the space for officers, because death abolishes many things, but not rank”<sup>217</sup> (KILFEATHER, 2005, p. 136). No entanto, a maioria de suas lápides é de anônimos e não têm nem sequer identificação, algo que deriva do que aconteceu por volta do século XVIII, quando era gratuito ser enterrado no local.

O terreno é cercado por um muro de pedras – o que pode ser o motivo de estarmos falando de uma cidadela (“our archicitadel which we would like to recall”

<sup>216</sup> O assassino de Brian Boru, Brodar, já havia aparecido neste episódio em “steppbrodhar’s” (70.27), indicando também “stepbrother”, meio-irmão – a relação de oposição e de complementaridade entre os gêmeos.

<sup>217</sup> “A área é separada entre o espaço para os soldados rasos e aquele para os oficiais, porque a morte abole muitas coisas, mas não as patentes”.



(73.24.25)), de uma história na qual interessa estar dentro ou fora do muro. Bem como são de pedra as lápides – o que pode nos fazer entender como um desejo de assassinato a vontade do agressor de construir pedras sobre o herói e também indicar porque há tantas alusões à presença de pedras durante todo o trecho. Ele fica localizado nos mesmos terrenos do Royal Hospital, o Hospital Real, um bom motivo para que o fato de o agressor estar gritando na frente da prisão também seja indicado como a frente do buraco da fechadura da casa do rei (“houseking’s keyhole” (70.19)) – além de HCE ser referido, por vezes no decorrer do *Wake*, como um rei. Segundo Kilfeather, o Royal Hospital era uma casa de repouso para soldados aposentados (2005, p. 133), alguns deles, veteranos de Waterloo<sup>218</sup> (2005, p. 135).

Então, temos mais um desvio na percepção. O que nos parecia ser o muro que cerca o Éden, agora projetamos como um antigo cemitério da capital irlandesa. Não apenas isso, pois ele se localiza no terreno de Kilmainham, que também já abrigou uma igreja para monges e uma prisão que contém muito da história da Irlanda. Tanto uma quanto a outra pode ser uma referência ao silêncio de HCE neste conto. A primeira, pelo retiro que é próprio dos monges, e que pode indicar por que o personagem espera que o santo rosário reforme o agressor. A segunda, por dois motivos. O primeiro é o mais óbvio, a prisão de HCE. O outro aparece se colocamos o trecho, por exemplo, em relação à história de Robert Emmet (1778-1803), um dos líderes da revolução da Irlanda Unida. Ele era de uma família protestante e, no entanto, defendeu os católicos irlandeses da perseguição – talvez como Gripes, que no trecho em que vimos espera para seu inimigo a reforma católica, apesar de, segundo outro conto wakeano, ser um representante protestante. É o tipo de atitude que o *Wake* denomina feminina, a da aceitação da diferença.

Kilfeather conta que quando capturado o herói foi levado à prisão de Kilmainham e duas semanas depois foi julgado durante doze horas por alta traição ao Estado. No capítulo em que estamos, HCE também tem um julgamento intenso. Todavia, a maior semelhança entre as duas histórias está no fato de que Emmet não se defendeu, “and accepted more than his fair share of responsibility”<sup>219</sup> (KILFEATHER, 2005, p. 113).

<sup>218</sup> Que aparece neste trecho, como já vimos: “To cocoa come outside to Mockerloo” (73. 5).

<sup>219</sup> “e aceitou mais do que sua justa parte de responsabilidade”.

Outra comparação justa é que, após condenado, o revolucionário fez um grande discurso de despedida – na parte em que nosso herói “last shocked into speech” (72.21) é justamente quando ele afirma que espera a reforma católica para seu agressor. Devido a diferentes interesses em sua morte, há versões diversas que registram suas palavras finais – como a lista de HCE, que nos chega alterada “in the collision known as Contrastations with Inkermann and so on” (71.8-9). No geral, no entanto, elas indicam que Emmet pediu que sua memória e suas justificativas fossem mantidas obscuras até que houvesse um tempo de outros homens que, estes sim, pudessem fazer jus a ela (KILFEATHER, 2005, p. 107) – “My schemes into obedience for This Time has had to fall” (73.15-16).

O herói foi enforcado e decapitado em público e teve seu corpo sem cabeça exposto na prisão de Kilmainham – o que nos permite ver a sua execução como aquela indicada em “this rochelly exetur of Bully Acre” (73.23). Depois, o cadáver foi enterrado no cemitério de Bully’s Acre. Em seguida, foi retirado e levado para a igreja localizada no terreno. E, por fim, novamente enterrado em local até hoje desconhecido. Seu corpo ainda é procurado, no que talvez possamos projetar a ideia de que, quando for encontrado, ele possa ressurgir da terra como é anunciado para o herói no final do terceiro capítulo. É possível também associarmos o desaparecimento de seu corpo com o caixão que se encontra sumido, uma narrativa que, como havíamos mencionado, está neste mesmo capítulo do *Wake*.<sup>220</sup>

Assim, seu caminho rumo às instituições surdas e mudas (“in the directions of the duff and dumb institutions” (73.19-20)) passa a ser visto como o da morte, que implica a perda dos sentidos, como também o do esquecimento de sua personalidade, até que exista um dia em que se possa fazer jus a ela. Mas que tipo de justiça será feita se nunca recuperamos de todo este passado? Os corpos somem e os registros se contradizem. Como a lista de HCE, aquilo a que nós temos acesso é sempre uma recriação. A história é também nossa poesia.

Já no *Ulysses*, encontramos referências a Emmet e a como sua história se perde. Bloom, no cemitério, pergunta-se: “O Robert Emmet foi enterrado aqui a luz de

---

<sup>220</sup> E não nos esqueçamos que o início do trecho que analisamos, bem como seu final, sugere o ato de cavar para procurar fósseis.

lanternas, não foi?" (JOYCE, 2012, p. 244). O senhor Kernam, caminhando pela cidade, se lembra da execução do herói e também se pergunta sobre seu corpo:

Logo ali o Emmet foi enforcado, estripado e esquartejado. Corda preta sebosa. Os cachorros lambendo o sangue na rua quando a esposa do lorde lugartenente passava em sua sege. Deixa ver. É em San Michan que ele está enterrado? Ou não, teve um enterro em Glasnevin à meia-noite. Trouxeram o cadáver por uma porta secreta no *muro* (JOYCE, 2012, p. 409, grifo nosso).

Novamente, aponta-se uma fenda no muro.

Emmet ainda aparece na discussão sobre os heróis enforcados em Kilmainham no episódio Ciclope (2012, p. 496). Nela, Bloom trava um confronto verbal contra o discurso nacionalista irlandês. Mas, certamente, são as últimas palavras de Emmet que têm uma participação mais significativa no romance. Ele encerra o episódio das Sereias demonstrando como todo o ruído do presente interrompe as históricas palavras.

Tap. Um jovem adentrava um solitário salão Ormond.  
Bloom examinava o herói retratado galante na vitrine de Lionel Mark. Últimas palavras de Robert Emmet. Sete últimas palavras. De Meyerbeer isso.  
(...)  
Ondosobloom, sebondosobloom examinava últimas palavras. Suavemente.  
*Quando meu país assumir seu lugar entre.*  
Prrrr.  
Deve ser o bor.  
Fff! Uu. Rrpr.  
*Nações da terra.* Ninguém atrás. Ela já passou. *Então e somente então.* Bonde.  
Kran, kran, kran. Boa oport. Está vindo. Krandrkrankran. Certeza que é o borgon. Sim. Um, dois. *Que meu epitáfio seja.* Karaaaaaaa. *Escrito. Tenho.*  
Prrppffrrppff.  
*Dito* (JOYCE, 2012, p. 477).

Um dos discursos emblemáticos do nacionalismo irlandês é colocado aqui num contexto bastante anti-heróico: a flatulência de Bloom e seu cômico embaraço. O sentido mais baixo, o do corpo, retira o *status* solene das palavras tão sagradas para a história política da Irlanda.

Notemos que ao observar o nome do cemitério no trecho, pudemos perceber a presença do local e de suas histórias em todo o episódio, bem como fazer conexões intertextuais. E é isto que leva Fordham a ver que se realmente lermos cada palavra do *Wake* o sentido se expande tanto que o perdemos de vista. É claro que ver a presença

de Emmet no trecho que analisamos pode ser apenas uma projeção externa ao conto wakeano. Mas ela, como tantas outras que rondam o cemitério Bully's Acre, pode ser trazida a ele a partir do momento em que o *Wake* nos indica que talvez seja desta “cidadela” que ele esteja falando, e dos tantos heróis que até hoje estão enterrados ali. “lost leaders live! The heroes return!” (74.3), anuncia a última página do capítulo, “líderes perdidos vivem (ou vivam)! Os heróis retornam (ou retornem)!”. As frases abrem espaço para todos os heróis do passado que chegam até nós através do testamento das pedras (“testament of the rocks” (73.32-33)) deixado pelos poetas (“Olivers” (73.33)) mortos.

O texto se faz perder de vista. Ainda assim, ao lermos o próximo, sabemos que este nos será muito útil. Talvez seja esta a forma de aquilo que vai se apagando continuar vivo no que gerou. Então, ao mesmo tempo em que, como defende Fordham, nenhum contexto consegue se impor e tudo se dissolve no acúmulo de possibilidades de sentidos, como afirma Campbell, as coisas continuam as mesmas, avançando numa ligação complexa com o passado, sendo esta afirmação, mesmo que vaga, nossa única certeza sobre o seu desenho no tempo.

Está estabelecido, assim, o conflito dos limites da percepção: sempre efêmera, mas sempre determinada por um passado. De forma que aquilo que, em sua efemeridade, já passou, ainda permanece, mas de maneira fugaz à nossa apreensão – já alterada em nossa memória como o registro de HCE. Ainda podemos arriscar dizer que, quanto mais algo passa, mais fica, pois fica no desejo de captá-lo, *na busca* – “going forth by black”<sup>221</sup> [(in): escuro; back (in): retorno]” (62.26-27).

“Meaning may not be fixed but neither is it entirely unlimited”<sup>222</sup> (FORDHAM, 2007, p. 32), é a posição de Fordham sobre o *Wake*. E esta parece ser a posição da obra sobre a nossa percepção como um todo. A questão é que os limites são variáveis, as referências se somam anulando-se mutuamente. E ainda assim qualquer coisa só existe em relação, em referência. De forma que a anulação não deixa de estar

<sup>221</sup> “ressuscitar à noite” (SCHÜLER, 2003a, p.117).

<sup>222</sup> “o sentido pode não estar fixo, mas também não está inteiramente ilimitado”.

incessantemente reafirmando o caminho percorrido: as oposições de percepção não se contradizem, mas, antes, afirmam uma a existência da outra. E esta é a maneira do signo wakeano existir, ele é múltiplo e difuso – “and shadows shadows multiplying”<sup>223</sup> (281.17-18)

O ‘todo’ do *Finnegans Wake* existe em relação ao ‘todo’ da história universal e da intertextualidade constante. Como o nosso ‘todo’, então, o da nossa identidade, ele tem limites borrados. Neste conto sobre a arque-cidadela<sup>224</sup> que gostaríamos de lembrar (“archicitadel which we would like to recall” (73.24-25)) – mas não podemos – ‘todo’ e ‘buraco’ [‘whole’ e ‘hole’] se tornam o mesmo em nossa percepção. É aquilo que não conseguimos dar conta de listar, que nunca sairá integralmente de um estado de obscuridade: quanto mais elementos familiares saltam à nossa visão, mais conseguimos perceber a infinidade do processo de construção do sentido. Quanto maior a imagem total, maior a ausência que ela destaca.

By condensing the two English terms for ‘whole’: ALL and WHOLE in a WALLWHOLE, Joyce makes the hole (HOLE) arise from the whole. The reader is always between the hole of reading, between two references which disperse meanings and times (before, after, not yet, and already), and the whole of the whole book taken as a closed system – which is however opened again onto intertextuality and universal history<sup>225</sup> (RABATÉ, 1984, p. 93).

Rabaté afirma que o significado é sempre auto-invalidado, sendo esta a ferramenta de dispersão. Conforme o autor, traçamos um mapa intertextual de transformações das expressões, mas esse mapa não tem origens e só nos leva à modificação das ordens que vamos estabelecendo. Ele defende que não há ganho (RABATÉ, 1984, p. 94). Mas pensando que a intertextualidade só é possível por um certo ganho de referências, quanto mais nada fica, mais tudo fica. A infinidade de transformações só acontece porque se absorvem mais variáveis para um mesmo signo, que é sempre lido em relação ao todo do livro como um sistema fechado. Há uma tensão permanente de grau de aproximação: cada detalhe, cada pequena

<sup>223</sup> “sombas multiplicam sombas” (SCHÜLER, 2004, p. 159).

<sup>224</sup> Provavelmente o Éden, nossa primeira (arque) fortaleza (cidadela).

<sup>225</sup> “Condensando as suas palavras inglesas para ‘todo’: ALL e WHOLE em uma WALLWHOLE, Joyce faz o buraco (HOLE) ascender do todo [whole]. O leitor está sempre no buraco da leitura, entre duas referências que dispersam o sentido e os tempos (antes, depois, ainda não e já), e o todo do todo do livro tomado como um sistema fechado – que é, contudo, aberto novamente com a intertextualidade e a história universal”.

transformação, é percebido em relação ao conjunto total de compreensões estabilizadas. Esse último, por sua vez, é aberto, pois também é lido somente na relação.

“Sure, what is it on the whole only holes tied together?”<sup>226</sup> (434.21-22).

É por isso que tudo avança sem cessar de retornar. Ao final, o estrangeiro apenas avança para trás (ou para suas palavras passadas): “proceeded with a Humbleforth slouch in his slips backwards” (73.18-19). Investigar não nos leva a nos aproximar mais do passado, nos leva a avançar rumo ao futuro formulando, com as bases que um presente continuamente mutante pode nos dar, compreensões sobre aquilo que já passou, mas de que muito se manteve sem que possamos saber o quê. “some Finn, some Finn avant!” (73.1 [“alguns Finn, alguns Finn em frente”]), na última página do terceiro capítulo, parece reforçar esta ideia ao sugerir a palavra “fim” no nome que, na obra, representa o passado.

Acreditamos que isso não é apenas tematizado na obra, mas é praticado por ela, é a experiência de leitura que ela quer nos prover. ALP parece concluir o mesmo, em seu monólogo final, quando revisa toda sua experiência e, de maneira indireta, também a nossa ao ler a obra:

“What has gone? How it ends?  
Begin to forget it. *It will remember itself from every sides*, with all gestures, in each our word. Today’s truth, tomorrow’s trend.  
Forget, remember!”<sup>227</sup> (614.19-22, grifo nosso).

Somos este processo de estranhar nossos mitos, nosso passado, de nos transformarmos. E o *Wake* nos obriga a esta pergunta: o que aconteceu? Como acabou? Basta perguntarmos e a fragmentação recomeça. E, ainda que não saibamos o que é este passado, ele determina o presente, ele está em “all gestures, in each our word”... Pois tudo isso está submetido a uma totalidade que “will remember itself from every sides”.

<sup>226</sup> “Certo, que atavio ataram sobre o vazio?” (SCHÜLER, 2003b, p. 87).

<sup>227</sup> “O que se passou? Como há de terminar? Começa a deslembrá-lo. Isso há de se lembrar de todos os lados, com todos os gestos, em cada uma de nossas palavras. Verdade hoje, verso amanhã. Desremembra, lembra” (SCHÜLER, 2003b, p. 493).

Acabamos por não saber mais distinguir estabilidade e instabilidade. Pois se fosse tudo apenas instável, seria satisfatória a ideia de que não se formularão padrões. Ao contrário, há sempre modelos trazidos das experiências anteriores e que também podem se encaixar nessa. Modelos, porém, que não a contemplarão de todo, pois o sentido só se faz na relação dele, o todo, com outros elementos.

Então percebemos que não sabemos definir os limites desta totalidade porque não podemos definir os nossos. Se a obra trata de superar os padrões estabelecidos, ela nos mostra também que nunca nos livramos do que foi superado, e que toda a ideia de superação é questionável. Por isso o ciclo interminável de interrogação sobre o que determina nosso conhecimento... Por isso o *ricorso*... Por isso, quanto mais as coisas mudam, mais continuam as mesmas... Mas sempre avançando, nunca retornando exatamente para o mesmo ponto.

“Today’s truth, tomorrow’s trend”...

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso primeiro capítulo tratou de um ponto chave para a compreensão sobre a apreensão conforme trabalhada pelo *Finnegans Wake*: a subjetividade a que estamos invariavelmente submetidos. A obra, assim, nos aponta algo que acontece mesmo nas ciências humanas: o campo constituído do saber forma o indivíduo que possui o conhecimento, e que está, ele também, em contínua formação, sob a pena de sucumbir ao dogmatismo, de forma que só pode haver ciência a partir de um exame de como é possível constituir um discurso científico. A base formulada será sempre ambígua, sempre sujeita a uma validade relativa que é própria da argumentação. Portanto, a defesa ou a seleção de um conjunto de parâmetros que regem a cientificidade, a sistematização de leis que precedessem o empirismo, é a unificação forçada de uma pluralidade *a priori*.

O estado difuso do sentido no texto wakeano e o modo pelo qual ele nos obriga a lê-lo replica o processo pelo qual nosso pensamento (o do indivíduo e o das humanidades) elenca fragmentos e traça associações para produzir conhecimento. O último romance de Joyce, no entanto, não se constitui sob a exigência produtivista da ciência, que pode dissimular a ambiguidade de suas operações através dos resultados.

Este é o motivo pelo qual tentamos demonstrar a centralidade da ideia de enigma para a obra. Pois ainda que seja possível, válido e necessário que se conectem seus fragmentos para elaborar compreensões, elas ainda revelarão a subjetividade à qual estão submetidas de forma decidida e explícita, como também mostrarão o quanto seria falso tomá-las como conclusivas.

Nessa clara ambiguidade, a reduplicação ou a repetição se torna um fator de extrema importância. Ela nos permite a percepção de que a possibilidade do reconhecimento é o que constitui o princípio do conhecimento. O *Finnegans Wake*, então, coloca-nos no nítido lugar do recomeço que funda o começo. Seu mecanismo auto-referencial, que nos induz ao cruzamento de fragmentos distantes, faz-nos atentar para as “coincidências” incessantes, e sua própria sugestão temática trata da impossibilidade de alcançarmos o conjunto de associações que nos revelará uma



origem. Todas as redes de conexões serão igualmente já produtos de reconhecimento, e não de um conhecimento fonte ou central. É por esta razão que a leitura do texto wakeano é, na verdade, sempre releitura. A fonte é sempre aquilo que já foi lido, bem como a fonte do que já foi lido será a sua reconhecida reduplicação.

Olhar para o passado e compreender a formação do indivíduo e de seus modos de apreensão é sempre impor à história uma visão do presente. Ainda que a última derive da anterior, as novas conexões produzem sempre novas releituras. Portanto, mesmo que a repetição diga algo sobre a nossa necessidade de estabelecer padrões para produzir conhecimento, ela também nos mostra não ser de todo estática. As diferenças que notamos naquilo que está reduplicado também promovem leitura: de onde surge tão forte o discurso da crítica wakeana sobre repetição e diferença. A contínua observação de mudanças é o que provoca o avanço de nossas apreensões, o que não ocorre sem uma ininterrupta observação do que ainda conecta os elementos, ou seja, uma observação de suas semelhanças.

Eis o paradoxo da percepção. Ainda que esteja sujeita a um subjetivismo inerente, existe um aspecto seu que é estabilizador, porque só a detecção de semelhanças permite constituir sentidos. A importância de tal característica é justamente essa. Tão relevante quanto ela, no entanto, é o espaço legado à diferença e a desestabilização da interpretação formulada que ela promove. Ditar padrões – ser masculino – e permitir a heterogeneidade – ser feminino – é um processo retro-alimentador na apreensão.

Seamus Deane, na introdução do *Finnegans Wake* editado pela Penguin (1992), resume, num pequeno momento, a necessidade da tensão entre estes dois polos:

the *Wake* does not offer a reconciliation between masculine and feminine languages or divisions. Were there to be such, then (the implication would seem to be) there would no longer be history or narrative. For then we would not have to suffer any longer the consequences of the Fall into language. We would be redeemed back to that original directness of knowledge that preceded language, the mark of our inescapable secondariness<sup>228</sup> (DEANE, in JOYCE, 1992, p. XVI).

---

<sup>228</sup> "o *Wake* não oferece uma reconciliação entre as linguagens ou divisões masculinas e femininas. Fosse assim, então (a implicação parece ser a de que) não haveria mais história ou narrativa. Pois então nós não sofreriamos

Supomos que o “caráter direto do conhecimento original” a que Deane se refere possa ser aquele puramente sensorial – dos homens pré-históricos ao quais trata Vico – como também o espiritual – que é o da mitologia cristã e o da filosofia platônica. Porém, como seres de linguagem que somos, mesmo em nosso inconsciente, formulamos algo sempre através dela. E é assim que permanece a tensão entre o masculino e o feminino.

A pura estabilidade wakeana existe apenas no nível que dita esta divisão. A existência do polo que estabiliza e do que desestabiliza é a única conclusão que o livro nos permite. Contudo, notamos também que um se contamina pelo outro, de maneira que os elementos aos quais temos acesso são uma alteração de um dos extremos. Então não podemos ter certeza de que em algum momento do texto acessamos algo puramente “masculino” ou “feminino”.

Ainda assim, o exemplo dos opostos calor e frio dados por Bruno nos serve para entender como podemos concluir que existe esta oposição no *Wake*. O italiano nos afirma que basta tomar o máximo de um para entender o que é o seu mínimo, e, portanto, o máximo do outro. Mas qual de nós teve de sentir o máximo de calor ou de frio possíveis para compreender a diferença? A mesma experiência se aplica à apreensão do leitor do *Finnegans Wake*, que nota, por repetições de semelhanças, os polos que definem as transformações do texto.

O mesmo também pode ser dito sobre a análise desenvolvida neste trabalho. Pois se estamos incertos de que em algum momento tenhamos tocado a pura estabilidade dos signos ALP e HCE, estamos ao menos certos de que nunca chegamos à total instabilidade da leitura. E, ainda assim, podemos afirmar que ela se deu por estabilidades e instabilidades simultâneas. E, por isso mesmo, concluir que, no final das contas, a leitura é instável sob o ponto de vista de que nos impossibilita localizar os extremos, ou seja, estabilizá-los.

A apreciação que realizamos de dois trechos wakeanos provavelmente não dá conta de revelar a intensidade com que essa impossibilidade se revela ao longo do livro, e serve muito mais a promover uma noção geral de incerteza. Ela já nos permite

---

mais as consequências da Queda da linguagem. Nós seríamos redimidos aquele caráter direto do conhecimento original que precede a linguagem, a marca de nossa inescapável secundariedade”.

concluir que não é possível encontrar descanso nem na apreensão puramente instável, nem na estável. Só há movimento entre elas, o movimento incessante no qual caem as compreensões já adquiridas. A ânsia em superá-lo, em alcançar a unidade, só provoca um avanço maior das transformações.

No entanto, se a unidade é obviamente inatingível, ela não se coloca também (não no texto wakeano) como meta realista. Logo, traduz-se em paradoxal liberdade.

A grande unidade que postula Bruno, aquela que é a essência de tudo, nos revela sua beleza e verdade em qualquer manifestação fragmentária porque cada uma é representativa, em sua forma limitada, de algo inesgotável: o infinito da totalidade. Assim, se *tudo* é demais pra se identificar, algo que pode causar frustração e culpa, pode ser também qualquer quantidade – qualquer modo identificado ou qualquer desestabilização de uma identificação – sendo motivo de prazer e celebração.

Tudo é manifestação do infinito do todo.

Logo, o fato de que o *Finnegans Wake* no atordoe pode ser tanto purgatorial (o que defendemos anteriormente) quanto libertador. A liberdade existe no fato de que não somos obrigados a alcançar nada, nenhum ideal. Qualquer tipo de leitura terá seu espaço, mesmo aquelas que forcem uma unidade para o texto, já que serão possíveis por conta dos aspectos estáveis dos signos da obra. E é por aceitá-las também que o livro é muito mais da ordem daquele eventual “feminino”.

Em seu respeito às diversidades, o *Wake* sequer traça uma hierarquia entre mitologia e filosofia. Ambas constituem o imaginário da obra e nenhuma se desenha como uma forma menor de se conhecer a experiência humana. Dizemos o mesmo sobre o trabalho aqui desenvolvido. Pois, se pode parecer contraditório construir um texto acadêmico (que se propõe científico) sobre uma experiência que transborda subjetividade, pensamos que ele é igualmente válido como mais uma forma de se acessar a experiência wakeana, mais uma rede de associações que não é suficiente, que não encerra todas as possibilidades.

O que é relevante no procedimento wakeano, que tudo abarca, que tudo aceita, é a noção de que isso deve servir à criação. Sua ideia de igualdade não é de inércia ou de submissão. É muito mais um entendimento de que nossa permanente incompletude tem muito a ganhar se, como Issy, contaminar-se pela incompletude alheia. Que as

recombinações das partes sempre podem gerar algo imprevisível (“find (...) how minney combinaisies and permutandies can be played”<sup>229</sup> (284.11-13)). Pois a ideia de oposição – representada principalmente no casal, mas de tantas outras formas nas outras figuras da obra – sugere justamente o excesso no outro daquilo que me falta.

“*Sacer esto?* Answer: *Semus summus!*”<sup>230</sup> (168.13-14 [sacer esto (I): sacro/maldito serás; semis sumus (I): somos metade (somos o mesmo)]).

---

<sup>229</sup> “encontre (...) quantas operações e permutações podem ser operadas” (SCHÜLER, 2002, p. 165).

<sup>230</sup> “*Sacer esto?* Resposta: *Semus summus!*” (SCHÜLER, 2004, p. 165).

## REFERÊNCIAS

BISHOP, John. **Joyce's Book of The Dark: Finnegans Wake**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.

BECKETT, Samuel et al. **A Symposium: Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress**. Nova Iorque: A New Directions Book, 1972.

BRUNO, Giordano. **Cause, Principle and Unity**. And essays on magic. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

CAMPBELL, Joseph & ROBINSON, Henry Morton. **A Skeleton Key to Finnegans Wake**. Novato: New World Library, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **Mythic Worlds, Modern Words. On the art of James Joyce**. Novato: New World Library, 2004.

CAMPOS, Augusto & Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. **Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FORDHAM, Finn. **Lots of Fun at Finnegans Wake**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GALINDO, Caetano. **O Finnegans Wake e as coisas como são (Paulo: per speculum in aenigmate)**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sobre a possibilidade de que o Finnegans Wake, de James Joyce, represente uma espécie de síntese literária em moldes bakhtinianos**. Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 38-49, 2010.

**Glosses of Finnegans Wake** [acesso em 26 de fevereiro de 2014]. Disponível em: <http://finwake.com/>.

HEATH, Stephen et al. **Post-structuralist Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Londres: Penguin, 1992.

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**: Volume 1. Tradução de Donaldo Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**: Volume 2. Tradução de Donaldo Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**: Volume 3. Tradução de Donaldo Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**: Volume 4. Tradução de Donaldo Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**: Volume 5. Tradução de Donaldo Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003b.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução de Caetano W. Galindo.

KILFEATHER, Siobhán. **Dublin: a Cultural History**. New York: Oxford University Press, 2005.

McHugh, Roland. **Annotations to Finnegans Wake**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

NORRIS, Margot. **The Decentered Universe of Finnegans Wake**. London: The John Hopkins University Press, 1974.

RABATÉ, Jean-Michel et al. **Post-structuralist Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

TINDALL, William. **A Reader's Guide to Finnegans Wake**. New York, Syracuse University Press, 1996.

**ANEXOS**

ANEXO 1 – 69.5-79.19.....	168
ANEXO 2 – Tradução.....	175



## ANEXO 1 – 69.5-79.19

**Página 69**

Now by memory inspired, turn wheel again to the whole of 5  
 the wall. Where Gyant Blyant fronts Peannlueamoore There was 6  
 once upon a wall and a hooghoog wall a was and such a wall- 7  
 hole did exist. Ere ore or ire in Aaarlund. Or you Dair's Hair or 8  
 you Diggin Mosses or your horde of orts and oriorts to garble 9  
 a garthen of Odin and the lost paladays when all the eddams ended 10  
 with aves. Armen? The doun is theirs and still to see for menags 11  
 if he strikes a lousaforitch and we'll come to those baregazed 12  
 shoeshines if you just shoodov a second. And let oggs be good 13  
 old gaggles and Isther Estarr play Yesther Asterr. In the drama 14  
 of Sorestost Areas, Diseased. A stonehinged gate then was for 15  
 another thing while the suroptimist had bought and enlarged 16  
 that shack under fair rental of one yearlyng sheep, (prime) value 17  
 of sixpence, and one small yearlyng goat (cadet) value of eight- 18  
 pence, to grow old and happy (hogg it and kidd him) for the re- 19  
 minants of his years; and when everything was got up for the 20  
 purpose he put an applegate on the place by no means as some 21  
 pretext a bedstead in loo thereof to keep out donkeys (the pig- 22  
 dirt hanging from the jags to this hour makes that clear) and just 23  
 thenabouts the iron gape, by old custom left open to prevent 24  
 the cats from getting at the gout, was triplepatlockt on him on 25  
 purpose by his faithful poorters to keep him inside probably and 26  
 possibly enaunter he felt like sticking out his chest too far and 27  
 tempting gracious providence by a stroll on the peoplade's egg- 28  
 day, unused as he was yet to being freely clodded. 29

O, by the by, lets wee brag of praties, it ought to be always 30  
 remembered in connection with what has gone before that there 31

was a northroomer, Herr Betreffender, out for his zimmer hole- 32  
 digs, digging in number 32 at the Rum and Puncheon (Branch of 33  
 Dirty Dick's free house) in Laxlip (where the Sockeye Sammons 34  
 were stopping at the time orange fasting) prior to that, a Kom- 35  
 merzial (Gorbotipacco, he was wreaking like Zentral Oylrubber) 36

## Página 70

from Osterich, the U.S.E. paying (Gaul save the mark!) 11/- in 1  
 the week (Gosh, these wholly romads!) of conscience money in 2  
 the first deal of Yuly wheil he was, swishing beesnest with bles- 3  
 sure, and swobbing broguen eeriesh myth brockendootsch, mak- 4  
 ing his reporterage on Der Fall Adams for the Frankofurto Siding, 5  
 a Fastland payrodicule, and er, consstated that one had on him 6  
 the Lynn O'Brien, a meltoned lammswolle, disturbed, and wider 7  
 he might the same zurichschicken other he would, with tosend 8  
 and obertosend tonnowatters, one monkey's damages become. 9  
 Now you must know, franksman, to make a heart of glass, that 10  
 the game of gaze and bandstand butchery was merely a Patsy 11  
 O'Strap tissue of threats and obuses such as roebucks rough at 12  
 pinnacle's peak and after this sort. Humphrey's unsolicited visitor, 13  
 Davy or Titus, on a burgley's clan march from the middle west, 14  
 a hikely excellent crude man about road who knew his Bullfoost 15  
 Mountains like a starling bierd, after doing a long dance untidled 16  
 to Cloudy Green, deposend his bockstump on the waityoumay- 17  
 wantme, after having blew some quaker's (for you! Oates!) in 18  
 through the houseking's keyhole to attract attention, bleated 19  
 through the gale outside which the tairor of his clothes was hog- 20  
 calling, first, be the hirsuiter, that he would break his bulshey- 21  
 wigger's head for him, next, be the heeltapper, that he would 22  
 break the gage over his lankyduckling head the same way he 23  
 would crack a nut with a monkeywrench and, last of all, be the 24

stirabouter, that he would give him his (or theumperom's or any- 25  
 bloody else's) thickerthanwater to drink and his bleday steppe- 26  
 brodhar's into the bucket. He demanded more wood alcohol to 27  
 pitch in with, alleging that his granfather's was all taxis and that 28  
 it was only after ten o'connell, and this his isbar was a public 29  
 oven for the sake of irsk irskusky, and then, not easily dis- 30  
 couraged, opened the wrathfloods of his atillarery and went on at 31  
 a wicked rate, weathering against him in mooxed metaphores 32  
 from eleven thirty to two in the afternoon without even a lunch- 33  
 eonette interval for House, son of Clod, to come out, you jew- 34  
 beggar, to be Executed Amen. Earwicker, that patternmind, that 35  
 paradigmatic ear, receptoretentive as his of Dionysius, longsuffer- 36

## Página 71

ing although whitening under restraint in the sititout corner of 1  
 his conservatory, behind faminebuilt walls, his thermos flask and 2  
 ripidian flabel by his side and a walrus whiskerbristle for a tusk- 3  
 pick, compiled, while he mourned the flight of his wild guineese, 4  
 a long list (now feared in part lost) to be kept on file of all abusive 5  
 names he was called (we have been compelled for the rejoicement 6  
 of foinne loidies ind the humours of Milltown etcetera by Joseph- 7  
 ine Brewster in the collision known as Contrastations with Inker- 8  
 mann and so on and sononward, lacies in loo water, flee, celestials, 9  
 one clean turv): *Firstnighter, Informer, Old Fruit, Yellow Whigger,* 10  
*Wheatears, Goldy Geit, Bogside Beauty, Yass We've Had His* 11  
*Badannas, York's Porker, Funnyface, At Baggotty's Bend He* 12  
*Bumped, Grease with the Butter, Opendoor Ospices, Cainandabler,* 13  
*Ireland's Eighth Wonderful Wonder, Beat My Price, Godsoilman,* 14  
*Moonface the Murderer, Hoary Hairy Hoax, Midnight Sunburst,* 15  
*Remove that Bible, Hebdromadary Publocation, Tummer the Lane* 16

<i>the Tyrannous, Blau Clay, Tight before Teatime, Read Your</i>	<u>17</u>
<i>Pantojoke, Acoustic Disturbance, Thinks He's Gobblasst the Good</i>	<u>18</u>
<i>Dook of Ourguile, W.D.'s Grace, Gibbering Bayamouth of Dublin,</i>	<u>19</u>
<i>His Farther was a Mundzucker and She had him in a Growler,</i>	<u>20</u>
<i>Burnham and Bailey, Artist, Unworthy of the Homely Protestant</i>	<u>21</u>
<i>Religion, Terry Cotter, You're Welcome to Waterfood, signed the</i>	<u>22</u>
<i>Ribbonmen, Lobsterpot Lardling, All for Arthur of this Town,</i>	<u>23</u>
<i>Hooshed the Cat from the Bacon, Leathertogs Donald, The Ace</i>	<u>24</u>
<i>and Deuce of Paupering, O'Reilly's Delights to Kiss the Man</i>	<u>25</u>
<i>behind the Borrel, Magogagog, Swad Puddlefoot, Gouty Ghibeline,</i>	<u>26</u>
<i>Loose Luther, Hatches Cocks' Eggs, Muddle the Plan, Luck before</i>	<u>27</u>
<i>Wedlock, I Divorce Thee Husband, Tanner and a Make, Go to</i>	<u>28</u>
<i>Hellena or Come to Connies, Piobald Puffpuff His Bride, Purged</i>	<u>29</u>
<i>out of Burke's, He's None of Me Causin, Barebarean, Peculiar</i>	<u>30</u>
<i>Person, Grunt Owl's Facktotem, Twelve Months Aristocrat,</i>	<u>31</u>
<i>Lycanthrope, Flunkey Beadle Vamps the Tune Letting on He's</i>	<u>32</u>
<i>Loney, Thunder and Turf Married into Clandorf, Left Boot Sent</i>	<u>33</u>
<i>on Approval, Cumberer of Lord's Holy Ground, Stodge arschmann,</i>	<u>34</u>
<i>Awnt Yuke, Tommy Furlong's Pet Plagues, Archdukon Cabbanger,</i>	<u>35</u>
<i>Last Past the Post, Kennealey Won't Tell Thee off Nancy's Gown,</i>	<u>36</u>

## **Página 72**

<i>Scuttle to Cover, Salary Grab, Andy Mac Noon in Annie's Room,</i>	<u>1</u>
<i>Awl Out, Twitchbratschballs, Bombard Street Bester, Sublime</i>	<u>2</u>
<i>Porter, A Ban for Le King of the Burgaans and a Bom for Ye Sur</i>	<u>3</u>
<i>of all the Ruttledges, O'Phelim's Cutprice, And at Number Wan</i>	<u>4</u>
<i>Wan Wan, What He Done to Castlecostello, Sleeps with Feathers</i>	<u>5</u>
<i>end Ropes, It is Known who Sold Horace the Rattler, Enclosed</i>	<u>6</u>
<i>find the Sons of Fingal, Swayed in his Falling, Wants a Wife and</i>	<u>7</u>
<i>Forty of Them, Let Him Do the Fair, Apeegeequanee Chimmuck,</i>	<u>8</u>

<i>Plowp Goes his Whastle, Ruin of the Small Trader, He— —</i>	<u>9</u>
<i>Milkinghoneybeaverbrooker, Vee was a Vindner, Sower Rapes,</i>	<u>10</u>
<i>Armenian Atrocity, Sickfish Bellyup, Edomite,— 'Man Devoyd of</i>	<u>11</u>
<i>the Commoner Characteristics of an Irish Nature, Bad Humborg,</i>	<u>12</u>
<i>Hraabhraab, Coocoohandler, Dirt, Miching Daddy, Born Burst Feet</i>	<u>13</u>
<i>Foremost, Woolworth's Worst, Easyathic Phallusaphist, Guilty-</i>	<u>14</u>
<i>pig's Bastard, Fast in the Barrel, Boose in the Bed, Mister Fatmate,</i>	<u>15</u>
<i>In Custody of the Polis, Boawwill's Alocutionist, Deposed, but anar-</i>	<u>16</u>
<i>chistically respectful of the liberties of the noninvasive individual,</i>	<u>17</u>
<i>did not respond a solitary wedgeword beyond such sedentarity,</i>	<u>18</u>
<i>though it was as easy as kissanywhere for the passive resistant in</i>	<u>19</u>
<i>the booth he was in to reach for the hello gripes and ring up Kim-</i>	<u>20</u>
<i>mage Outer 17.67, because, as the fundamentalist explained, when</i>	<u>21</u>
<i>at last shocked into speech, touchin his woundid feelins in the</i>	<u>22</u>
<i>fuchsiar the dominican mission for the sowsealist potty was on at</i>	<u>23</u>
<i>the time and he thought the rowmish devowtion known as the</i>	<u>24</u>
<i>howly rowsary might reeform ihm, Gonn. That more than</i>	<u>25</u>
<i>considerably unpleasant bullocky before he rang off drunkishly</i>	<u>26</u>
<i>pegged a few glatt stones, all of a size, by way of final mocks</i>	<u>27</u>
<i>for his grapes, at the wicket in support of his words that he was</i>	<u>28</u>
<i>not guilphy but, after he had so slaunga vollayed, reconnoi-</i>	<u>29</u>
<i>tring through his semisubconscious the seriousness of what he</i>	<u>30</u>
<i>might have done had he really polished off his terrible intentions</i>	<u>31</u>
<i>finally caused him to change the bawling and leave downg the</i>	<u>32</u>
<i>whole grumus of brookpebbles pangpung and, having sobered</i>	<u>33</u>
<i>up a bit, paces his groundould diablen lionndub, the flay the</i>	<u>34</u>
<i>flegm, the floedy fleshener, (purse, purse, pursyfurse, I'll splish</i>	<u>35</u>
<i>the splume of them all!) this backblocks boor brusgly put out</i>	<u>36</u>

### Página 73

his langwedge and quite quit the paleologic scene, telling how 1  
 by his selfdenying ordnance he had left Hyland on the dissenting 2  
 table, after exhorting Earwicker or, in slightly modified phrase- 3  
 ology, Messrs or Missrs Earwicker, Seir, his feminisable name of 4  
 multitude, to cocoa come outside to Mockerloo out of that for 5  
 the honour of Crumlin, with his broody old flishguds, Gog's 6  
 curse to thim, so as he could brianslog and burst him all dizzy, 7  
 you go bail, like Potts Fracture did with Keddle Flatnose and 8  
 nobodyatall with Wholyphamous and build rocks over him, or 9  
 if he didn't, for two and thirty straws, be Cacao Campbell, he 10  
 didn't know what he wouldn't do for him nor nobody else no- 11  
 more nor him after which, batell martell, a brisha a milla a stroka 12  
 a boola, so the rage of Malbruk, playing on the least change of 13  
 his manjester's voice, the first heroic couplet from the fuguall 14  
 tropical, Opus Elf, Thortytoe: *My schemes into obeysance for This* 15  
*time has had to fall:* they bit goodbye to their thumb and, his 16  
 bandol eer his solgier, dripdropdrap on pool or poldier, wishing 17  
 the loff a falladelfian in the morning, proceeded with a Hubble- 18  
 forth slouch in his slips backwards (*Et Cur Heli!*) in the directions 19  
 of the duff and demb institutions about ten or eleven hundred 20  
 years lurch away in the moonshiny gorge of Patself on the Bach. 21  
 Adyoe! 22

And thus, with this rochelly exetur of Bully Acre, came to 23  
 close that last stage in the siegings round our archicitadel which 24  
 we would like to recall, if old Nestor Alexis would wink the 25  
 worth for us, as Bar-le-Duc and Dog-an-Doras and Bangen-op- 26  
 Zoom. 27

Yed he med leave to many a door beside of Oxmanswold for 28  
 so witness his chambered cairns a cloudletlitter silent that are at 29  
 browse up hill and down coombe and on eolithostroton, at 30

Howth or at Coolock or even at Enniskerry, a theory none too 31  
 rectiline of the evolution of human society and a testament of 32  
 the rocks from all the dead unto some the living. Olivers lambs 33  
 we do call them, skatterlings of a stone, and they shall be ga- 34  
 thered unto him, their herd and paladin, as nubilettes to cumule, 35  
 in that day hwen, same the lightning lancer of Azava Arthur- 36

#### Página 74

honoured (some Finn, some Finn avant!), he skall wake from 1  
 earthsleep, haught crested elmer, in his valle of briers of Green- 2  
 man's Rise O, (lost leaders live! the heroes return!) and o'er dun 3  
 and dale the Wulverulverlord (protect us!) his mighty horn skall 4  
 roll, orland, roll. 5

For in those deyes his Deyus shall ask of Allprohome 6  
 and call to himm: Allprohome! And he make answer: Add some. 7  
 Nor wink nor wunk. *Animadiabolum, mene credidisti mortuum?* 8  
 Silence was in thy faustive halls, O Truiga, when thy green 9  
 woods went dry but there will be sounds of manymirth on the 10  
 night's ear ringing when our pantriarch of Comestowntonobble 11  
 gets the pullover on his boots. 12

Liverpoor? Sot a bit of it! His braynes coolt parritch, his pelt 13  
 nassy, his heart's adrone, his bluidstreams acrawl, his puff but a 14  
 piff, his extremeties extremely so: Fengless, Pawmbroke, Chil- 15  
 blaimend and Baldowl. Humph is in his doge. Words weigh no 16  
 no more to him than raindrops to Rethfernhim. Which we all 17  
 like. Rain. When we sleep. Drops. But wait until our sleeping. 18  
 Drain. Sdops. 19

## ANEXO 2 – Tradução

Agora pela memória inspirados, devolvamos a volta da roda ao todo do Muro da vala. Onde o Gigante Blyante frente à Penagrande, era uma vez uma vala e um altoalto muro era e tal vala hala existiu. Ora era na era da ira na Aaarlanda. Ou Poderoso Pai ou Digníssimo Moisés ou vossa horda de filhos e filhas para confundir o jordim d'Adim e os paladaraísos perdidos quando todos os edamáveis adamaram as evas. Armem? Naquele tempo que é ainda deles havia sordados se eles batiam luciferinamente e chegaremos a essas aventuras susanas se tu calares o bico um só segundo. Sejam ovos boas velhas gansas Isther Estarr representar Yesther Asterr. No droma Irlinda Livre, Fulecida. Depois se abre uma porta de Stonehenge para utra coisa enquanto a suciedade feminusta tinha adquirido e ampliado a cabana graças ao aluguel duma ovelha de um ano, (primícias) valor, seis pence e uma pequena cabra de uma ano (nova) valor, oito pence, para fazê-la madura e feliz (brinca com ela, dá-lhe beijos) pelo resto de seus dias e quando tudo estava pronto para tal propósito ele pôs batentes de maçã no lugar de modo algum como pretexto em lugar dito para se proteger de asnos (cortina emporcalhada da justiça que nest'hora torna isso claro) e justo por então o portão de ferro, por antigo costume aberta para impedir os gatos de adquirirem a gota, foi triplamente cerrada sobre ele com o propósito dos seus fiéis porteiros de guardá-lo dentro provavelmente e possivelmente caso sentisse ganas de enfunar o peito muito longe e tentar a graciosa providência com um passeio no dia da confraternmização dos ovos, desabituado que estava de ser enlameado livremente.

Oh, a perpósito, progressamos por partidas, guarde-se siempre na mermória conectado com o que já foi antes que havia um norturista, Senhor Foliano von Taal, procedente de sua nortureza em dia freiriado enfunerado no bar Rum e Ponche número 32 (sucursal da casa Doca do Diabo apareça e aconteça) em Lábiolasso (onde Salmão Miúdo estacionava pruma laranjada) prior a isso, um Komercial (Corpo di Baco, ele pestevava o ar feito Central de Fumos, Óleos e Derivados) da Áustria, o U.S.E. pagando (Seius salve o marco!) 11 xelins por semana (aDeus, que tantos rômadés!) grana conscienciosa no primeiro diacho de in júlia pork ele era, sibilando em si de sistifação e murmorinhando irlandesce al quebrado com holah Andes, fazendo repiratagem sobre O Caso Adams para O Tempo de Frankofurto, um peoridículo



Continental, y el, constatado que lhe tinham surripiado a lâ Lynn nO Brim, cota de cordeiro lanudo, perturbado, si ele não mandasse de volta a mesma ele mesmo a buscaria com milhares de Miles de vá-pro-raio-que-o-parta, reverte o dano, macaco. Agora debes saber, homem branco, fazer um coração de vidro para que o jogo do olhar e a bateria do coreto não seja meramente um tecido à moda Pati faria O'Strapos de xingaços e obusos qual gargalhadas de gargalhardos no pico da pinga e coisa e tal. Visitante insolitado de Humphrey, Davy ou Titus, do bando dos larápios em marcha do meioeste, homem cru, mui excelente em rotas, que conheceu as Montanhas Metenhas qual estorninho, após lânguida dança dedicada a Verde Nevoenta, apositado o seu copo de cerveja no espera-que-podes-querer-me, após haver soprado certos tremores (pra ti! Jurmento!) pra dentro do buraco da flechadura da casa real a fim datrair atenção, berrou dos batentes pra fora que o alfaiarte da roupa do rei estava louqueando, primeiro, por hirsutar que ele arrancaria suas guampas de touro de cima da cabeça dele, depois, ki ele iria partir o pau de medir na sua caixola languedocliquenta do mesmo jeito ki ele esmagaria uma noz com uma chave inglesa e, por último, que ele lhe enfiaria pela goela graspa dele (ou do impeRomador ou de outro sacanatilado qualquer) mais esperro que sangue pra beber seu sanguidiário mano de leite pra dentro do saco. Demandou mais espírito metílico pra começar com, alegando que seu avô era todo fiscal e que era apenas cinqüenta pras doces e que seu risobar era em público aberto por graça da uiskosa uiskústria, e então, não facilmente dissualdível, abriu os fluxos da ira de sua Atilharia e continuou a vociberrar morteradamente, tempestuando controle metidas metáforas das onzetrinta às duas da pós-noitada sem ao menos um reles intervalo pra lanche em nome d'Ele, filho de Réus, já pra fora, judeu pestilento pra ser Executado Amém. Lacrainha, patermentado, esta paradigmática lucrorelha, recepto-retentiva como a de Dioniso, longlânimo sofredor embora embranquescido sob as restrições no canto contido de seu conversatório, atrás de muros feitos de fome, sua girafa térmica e a sua flamante flâmula a seu lado e seu bigode de vacamirinha teso como o pico de capacetedesco, compilou, enquanto chorava a fuga dos dias uiskencharcados, longa lista (teme-se agora em porte pra isso perdido) para ser guardada no arquivo dos nomes abusados de que o chamaram (fomos compelidos para regozijo de finas damas e os humores de Milt On Tológico etcetera por Joyc E Phinna Brew Ester na colisão Sab Ida as Contraversações d'Homem da Tinta e assim por diante e assim por diante e a sim pard' hiante, Mary Loo Water, debandade se leste, incli ta turva): *Príncipe das Trevas, Informante, Fruto Podre, Liberal, Passarinho, Espírito Sestro, Bode Belo, Sim Sem Bananas,*

*Porko de York, Finnaface, No Pagode Pendeu Bumba, Graxa com Mandeiga, Abertos Auspícios, Caí em Abel, Oitava Muravilha d'Irlanda, Meu Preço Prezo, Deusoltamão, Face da Luassassina, Breu Brava Bruxa, Sol da Meia Noite, Remove o Bíblia, Publocação Hebdomedária, Tá Mar Leão o Tirano, Blabla Blau, Conchavos antes do Chá, Lê Teu Pantojoyce, Dest Úrbio Acústico, Sabe-se Salvo o Grão-Duque Faltoso, Desgraça de Oscar W. D., Baía Gigigante Blim Aidemim, O Pai era Doce e a Mãe o Montinha Salgado, Grã Circo Ricamérica, Artruísta, Andigno da Rilegião Prutostante Loucal, Terra Coita, Bem-findo a Waterluta, assinado, Ripamém Periquitassanhada, Ar pro Artur do Tur, Tira o Gato do Prato, Mochila de Pato, o Ás e o Zás do Pau Perismo, O' Relha Delícia de Beijo depois da pinga e Queijo, Mago Gagá, Doce Bóia de Perro, Quebelo Gibelino, Lutha Livre, Ninhada de Ovos de Galo, Baderna nos Planos, Hímeme antes do Himeneu, Quero Divórcio Senhor, Pegar ou Largar, Ama Helena ou Fica Comigo, Piobaldo Pifou na Noite de Nupcias, Purgou Mágoas no Bar, Sofrera Se Fosse Meu Primo, Barbábaro, Predicador Partico Lar, Faca Finca Factotem, Aristocrata por Doces Meses, Licantropo, Vampiro Aluado foi ao Vento e perdeu Jumento, Trovoada e Turfe unidos no civil e no coice, Provou Bota Canhestra, Estorvo ao Campo Santo do Senhor, Arqueiro Bundamole, Duque de Tantas, Tommy Peddy Puttas Praggas, Arkiduke do Lixo, Lesto Passou pelo Posto, Caracorou Não Quiosque a Coroa Tirasse o Vestido, Corre pra Cobrir, Papa-Salário, Andei Na Quarta ao quarto da Ana, Tudo de Fora, Viola Já Viola, Bestiário da Rua das Bombardas, Porto Sublime, Banição pro Rei da Bargunça e Bonação para Vós Senhor De Todas as Rutilâncias, Ó Felix Cutilopreço, E ao Número Uno Uno Uno, Okele Fez a Castelocostello, Dorme em Plumas e Panos, Sabe-se Quem Vendeu Horácio Sandeu, Incluso encontras os filhos de Finn, Balançou na Queda, Ali Babou a Mulher e Quarenta Lsadrões, Faça o Justo, Abigirrégula Bibabosta, Bucolicocanto e Phlauta, Ruína Dopequenoco Mércio, Ele – Riosdeleitemelepele, O Vento foi Dinverno, Uvas Verdes, Atrocidade Armênia, Peixepesteado Ventrepracima, Edomita, - Homem Sem o Maisreles da Naturezirlandesa, Hamburguer Deteriorado, Raabraabá, Traficanteguampudo, Sujo, Papaimichado, Bode Pata Virada Lanudemporcalthado, Phallusophista Asiasnático, Porco Bastardo da Culpa, Enfiado na Pipa, Lesado no Leito, Mister Fadomate, Em Custódia na Metrópole, Alocucionista Insoletrado, Deposto, mas anarquisticamente respeitoso das liberdades do indivíduo não-invasivo, não respondeu uma única cunha verbal além de tal sedentariedade, ainda que fosse simples como um beijo a esmo para o resistente passivo na cabine ondestava pralcançar por alô telefonado e discar Kimagem Exterior, 17.67, porque, como o explicou um fundamentalista,*

quando por fim impelido ao discurso, tocaiando seus sentimentos feridos na raposa da missão dominicana pois o portido soucialista 'tava no topo naquele tempo e pensava que a devoração romicha conhecida como sestro roçario podia reformá-lo, Porca. Este mais que consideravelmente desagradável criqueteiro antes de seapagar em bebedeira atirou algumas pedras lisas, todas do mesmo tamanho, para uma final raposada nas uvas verdes, na meta em apoio de suas palavras que ele não era culpado mas, após ter escafandrado fundo, reconosciendo através do seu semi-subconsciente a seriedade do que ele poderia ter feito se ele de fato tivesse polido suas terríveis intenções finalmente o levou a mudar a mudar de críquete e largar no chão todo punhado de seixos pum-pum e tendo se feito sóbrio um tanto, percorre sua granadíssima diablinense bile negra, a fla, a flegma, o carnívoro carniceiro (fo, fo, balofo, vou explodir a pluma de todos!) este rude rurícula rusticamente apaga sua lengalanguagem e quse quita paleológica cena, declarando como por sua ordenança autonegativa ele tinha abandonado Hilarilanda na mesa das dissensões, após exortar Lacrainha ou em levemente fraseologia, Senhor e Senhor e Senhora Lacrainha, Seu, seu nome feminisável em multidão, coco, caca, cocampanha nas imediações de Risoterloo pra fora pra honra do Crumlin, com a caterva de seus velhos deuses marinhos, que Gogue os maldiga, assim que possa golpeá-lo e rachá-lo perplexo, podes tar certo, como Fratura Pé fez com o viquingue Quetal Nariz Chato e Ninguém e Tal fez com Fofifemo e ergueu rochas sobre o corpo dele, ele não sabia o que ele faria por ele nem outro body já-mais nem ele depois do qual, Charolês Martelo, brocha a Milla e toca na boola, assim a fúria de Malbrusco, apostando na mais ligeira mudança na voz de Sua Majestade, a primeira parelha heróica da fuga torpical, Opus Onça, Trunca e Dois: *Meus esquemas probidiência for Este tempo estão em queda*: disseram adeus a seu dedão queimado e, mochila às costas do soldado, não há ó não o há outro mais emproado, querendo uma lufada de falodélfica na matina, prosseguiu com um intumemescimento verbal no alfalábio posterior (*Et Cur Heli!*) em direação das instruções para surdos-mudos cerca de dez ou onze centos largos aos passados na garganta enluarada no Embalo sobre as Águas. Adyós!

E assim, com esse decreto purgante de Abullyco Agro Santo, encerrou-se este último estágio de canções em torno da arquicidadela que gostaríamos de recordar, se o velho Nestor Alexis consentisse em acenar-nos seu consentimento como o Bar-da-Doca, o Dogue-de-Dora e a Banca-do-Zum.

Mas há mais de uma porta à parte nesta Bosmópole hoccidental para testemunhar uma silenciosa cartenevoadada nesta câmara monumental que

podemos percorrer para cima para baixo para cá para lá no pavimento eolítico em Howth, Coolock ou mesmo Enniskerry, teoria não muito retilínea da evolução da sociedade humana e um testamento das rochas desde todos os mortos até certos vivos. Guerreiros olivéreos nós os chamamos, líticas ouroboletas, e serão recolhidas a ele, rebanho e paladino, como nubiletas aos cúmulos, no dia em que, semelhante ao lanceiro dos raios Azava honrado (somos de Finn, somos de Finn avante!) despertará do sonoterroso, alto elmo coroadado, neste vale de canas, Escande-esconde de O. Verdoengos (levantem-se líderes longínquos! Retornem heróis!) e por ronces e vale Wolve Rewolve Senhor (protegei-nos) a trombeta potente rola, Rolando, rola.

E naqueles déias a Deidade perguntará por Todoprodomo e chamará por ele: Todoprodomo! E ele trará sua resposta: Ad somos. Nem mais nem menos. Animadiabolum, mene credidisti mortuum? Silêncio se fez nas faustivas salas, Ó Truiga, quando teus verdes bosques secaram mas haverá sons álacres, muitos, tinindo no ouvido da noite quando nosso pantriarca de Comestantinobla revestirá suas botinas.

Liverpool, pobre fígado? De certa sorte é! Seu cérebro podreria perriquecer, sua pele seca, suas extremidades na horextrema assim: Sem –ar, Pataquebrada, Calafrios e Glabro. Humph ‘tá no chatô. Palavras não lhe pesam mais que gotas de chuva Resguardado. Que todos amamos. Chuva. Quando dormimos. Gotas. Mas espera até que dormimos. Tchuva. Chotas. (SCHÜLER, 2003a, 131-141).